شهريّات



«الآداب» . . . والتحدّي

كان المفروض أن يصدر هذا العدد من «الآداب» في مطلع حزيران الماضي . ولكن الاجتياح الاسرائيلي للبنان حال آنذاك دون صدوره ، وظلّ ذلك الحائل قائماً ، الى ان استأنف مطار بيروت عمله .

وفي تلك الأثناء ، بدأنا نستعدّ لإصدار عدد خاص عن ملحمة بيروت ، يكون وثيقة ادبية تحمل نتاج الأدباء العرب من وحي تلك الملحمة البطولية التي هزّت الضمير العالمي . ولكن ما وقعنا عليه من ذلك النتاج كان ضئيلاً ، ولم يكن في المستوى الذي تفترضه مثل تلك الملحمة على صعيد الإبداع . من أجل ذلك عدلنا عن إصدار ذلك العدد ــ الوثيقة ، واستعضنا عنه باستفتاء كبير وجّهناه الى كثيرين من مفكري العرب وأدبائهم عبر الوطن العربيّ كلّه .

وقد تلقينا فعلاً أجوبة كثيرة على هذا الاستفتاء الذي طرحنا فيه موضوع دور المثقفين العرب بعد الهزيمة ، فكان ان قرّرنا تخصيص عددٍ كامل من «الآداب» لنشر هذه الأجوبة التي كان عدد لا بأس به منها مقالات ودراسات هامة ، لا مجرد أجوبة على استفتاء . وبسبب حرصنا على ان يشمل هذا الاستفتاء اكبر عددٍ من المثقفين والكتاب العرب ، في مختلف البلدان العربية ، فقد اضطررنا الى تأخير إصداره ، ريثما نتمكن من تحقيق هذا الطابع الشموليّ له .

وهكذا يصدر هذا العدد ، كما أعددناه قبل الاجتياح الاسرائيلي ، لم نغيّر فيه إلّا قليلاً جداً ، وبه تختم «الآداب» عامها الثلاثين .

ونرانا مضطرين الى الاعتذار امام القراء عن ان «الآداب» لم تصدر هذا العام ١٩٨٢ إلّا ثلاثة أعداد . . . والسبب الرئيسي والمعروف ، هو ان هذه السنة كانت من أصعب سنوات الحرب وأكثرها اضطراباً في لبنان .

ولكن لا مناص من الاعتراف بأن تعثّر صدور المجلة هذا العام لا يُعزى فقط الى الحرب ، بل إن ثمة «أزمة» تمرّ بها «الآداب» بلغت هذا العام ذروتها .

ويعرف القرّاء ، مما سبق ان اوردناه في «شهريات» المجلة ، خلال الأعوام الخمسة الماضية ، أن من أسباب هذه الأزمة منافسة غير متكافئة مع مجلات عربية كثيرة صدرت في العقد الأخير ، إما عن وزارات الثقافة والاعلام في العواصم العربية ، او بدعمٍ من الجهات العربية الرسمية . ومن اليسير اكتشاف الجهات التي تنتسب اليها هذه المجلات الأخيرة الصادرة في بيروت ، والتي خُصصّت لها ميزانيات ضخمة تُصرف على تمويلها والتعويض بسخاء على كتّابها والمشاركين فيها .

وقد كان من أيسر الأمور ان تتجاوز «الآداب» أزمتها بأن ترهن نفسها لهذا النظام او ذاك ، كما يفعل كثير من المجلات الآن ، ولكن ذلك كان يكون خيانةً لاستقلاليتها التي كانت ، طوال الاعوام الثلاثين الماضية ، عنوان اعتزازها الأول الذي مكّن لها ان تحافظ على احترام القرّاء العرب لها ، وتقديرهم لدورها القيادي في مسيرة الثقافة العربية .

وإذا كان كثير من المؤسسات المرتبطة بالأنظمة العربية القائمة تُعِدُّ عُدّتها للانحناء والانطواء تحت الريح الرجعية التي تعصف اليوم بالوطن العربي ، تجاوباً مع الهجمة الاسرائيلية ــ الاميركية ، فإن دور «الآداب» في التصدّي الثقافي لهذه الهجمة هو أشدّ إلحاحاً من أيّ وقت مضى ، لا سيما في لبنان الذي يُراد له ان يخضع للعدوان الاسرائيلي ويرفع علم الاستسلام .

لقد كان لبنان دائماً الموقع المتقدِّم في معركة الحرية الفكرية في الوطن العربي ، وكانت «الآداب» المنبر الأول لصوت هذه الحرية . واذ ترى هذه المجلة ان حرية التعبير غدت مهدّدة في لبنان ، وأصبحت معرّضة للخنق ، فانها تشعر بأن مهمتها الآن تمسي أثقل مسؤولية وأعمق وعياً .

ستواصل «الآداب» مسيرتها لتواصل تأدية دورها في الدفاع عن الثقافة العربية الأصيلة، والابداع الأدبي. وستتغلب على أزمتها بفضل التفاف الكتّاب والقرّاء الواعين، وستواجه المنافسة غير المتكافئة لتحافظ على الانتاج النظيف في وجه الاغراءات البترو ـ دولارية التي أغرقت سوق المجلات وتكاد تغرق ضمائر الكتّاب...

وإلى اللقاء في العدد القادم الذي يجسّد روح النضال الثقافي، هذا النضال الذي لا خيار لنا في التخلي عنه، لأنه في الوقت نفسه تحدّينا وقَدَرنا...

سهيل ادريس



خليل حاوي

حين تسلّمنا من الصديق الدكتور خليل حاوي دراسته عن ادب جبران (المنشورة في هذا العدد من «الآداب») لم يخطر ببالنا قط ان ذلك اللقاء سيكون آخر عهدنا به...

لقد نشرت الصحف، في اليوم الثاني من الاجتياح الاسرائيلي للبنان، نبأ انتحار خليل حاوي. ونحن الذين كنا نعرف ما يعانيه خليل من إحباط نفسيّ، منذ بدأت حرب لبنان، نفهم ان يكون هذا «الضمير اللبنانيّ النقيّ» قد آثر الغياب على تحمُّل كارثة الاحتلال الصهيوني لأرض الوطن في ظل صمت عربي مشبوه ما كان الا ليزيد خيبة خليل حاوي ودينونته للأنظمة العربية.

إن صفحة خليل حاوي التي طويت لا يمكن ان تغيّب صوته المتميّز ودوره الريادي في حركة الشعر العربي الحديث، ولا نضاله الصادق من أجل الانبعاث الحضاريّ العربي.

قصيدة المكاتبة

احمد دحبور

١ ـ كيف أملى عليٌّ أبو عوَّاد مكتوبَهُ الى ولده

قلْ لهُ يا ولدي
إنه شمسٌ وإنّا منذ عامين شتائيَّيْن لم نعثرْ على أيِّ نهارْ
وتدرَّبْنا على الهمِّ ، ولكنْ هَمُّ عامين كثيرْ
رضيَ الله عن الشمس ،
ولم يرضَ لنا أن نقتل العمر انتظاراً بانتظارْ
قلْ له يا ولدي
إنه عُكّازُنا في ليلة الشِّدَّةِ ،
ربَّيْناهُ بالدمعة والصَّبْرِ ،
وَفَيْنا ألْفَ نذْرٍ ليصيرْ
ثُمَّ لمَّا نَبَتَ الرِّيشُ لهُ خَفَّ وطارْ
قُلْ له يا ولدي
نحن لا نطلب حقاً منهُ ،
لا نطلب مالاً أو ثيابا ،
نحن ما عدنا شباباً نتغاوى ،
كلُّ ما نطلبهُ أن يفتح الباب علينا مَرَّةً في الشَّهْرِ ،
أن تكتحل العينان بالأغلى من العينينِ ،
أن يغضبَ منّا ونراضيهِ ،
يُسلِّينا على العمرِ ،
وفي الضِّيق نُواسيهِ ،
ولكنْ أينَهُ يا ولدي ؟
هل ينام الآن ؟ يكفي أن ينامْ
وسنأتيهِ مع الأحلامِ ،
لن نشكو إليه قسوة الأيامِ ،
لن نطرح ـ إن أزعجه ـ حتى السلامْ
قلْ له : إنّا تعبْنا
كل ما نطلبهُ أن يستريحْ
قلْ له : إنّا عُطِبْنا
بعدُ لم يبقَ لنا إلاّهُ من ضِلعٍ صحيحْ
فَلْيصحِّحْ يومنا المكسورَ ،
لا ظَهْرَ لنا ،
والظُّهْرُ حَرٌّ معتمٌ ، والليلُ ريحْ
قلْ له يا ولدي
إننا نُقْلِقُ أبوابَ السماءْ
بالدعاءْ
لتردَّ الغائبينْ
سالمينْ
غانمينْ
فعسىٰ أن يكرم الله على أيامنا السودِ بهِ ،
أو يرجع الله العبادْ
للبلادْ
قلْ له يا ولدي
إن يكنْ يفعلُ ما يفعلُ من أجل البلادْ
أفَلَسْنا من أهاليها ؟
لماذا تَسْهَرُ الجمرةُ ما بين حريقٍ ورمادْ
ثم لا يبقى لنا إلا السَوَادْ ؟
قلْ له يا ولدي
نحن لا نحتجُّ يا زينَ الرجالْ
إنما أصبحتَ في منتصف الدرب ، وبِتْنا في الأخيرْ
وتدرَّبْنا على الصبرِ ولكنْ صَبْر عامينَ كثيرْ
روحُنا تذهب شوقاً فاستعدْنا ..
أو أعِدْنا ..
أو تعالْ

٢ ـ حقيقة ما كتبتُهُ إلى عوّاد

سلاماً أيها المنسيُّ ،
إلا في الأناشيد التي آلتْ إلى النسيانِ ،
أو في لهفة الخلاّنِ ،
أو في خطّة الأعداء
سلاماً يا سليلَ الماء
عطشْنا والنهارُ انهارَ في مستنقعٍ عطشانَ ،
لا أشكو لك الدنيا ،
ولم أنقل عن الرؤيا ،
ولكني أبيحُ السِّرَّ :
إنّ البئرَ لا تُبْقي على ماءٍ ،
يُصَفِّى الماء كبريتاً ،
ولا يبقى من الكبريت ، يوم النار ، إلّا قشة سوداء
ولكنّا نغنّي ، مثلما اعتدْنا ، ظريفَ الطولِ :
قل لي يا ظريف الطولِ ،
هل أرسلْتَ ، في الموَّال ، عند الليلِ ،

مرسالاً إلى الأطفال والأهل الحزانى ؟
أم كتمتَ الشوقَ ؟

هل تدري لماذا عدت موديلاً ،
وقد غُيِّبْتَ ، بعض الحين ، عن فترينة الأزياء ؟
إذنْ فاقبلْ سلامي ، واسمع الأنباء :
غبار النهر (ما في النهر ماءٌ بل غبارٌ) دار في نَقَّالة الأوهامِ ،
لم يرجع بغير الحرب بين العشْب والأصنامِ :
يمشي في رداء القلب سيّافٌ ،
إذنْ فالقلب « مسرورٌ » ،
ويُطْوى في بياض العين نَشَّافٌ ،
إذنْ فالدمع منذور ليوم الفرحة الكبرى
ولستَ الفرحةَ الكبرى
وها مسرورٌ السيّاف يدري أنها تأتي متى ما شاء
ولكنّا نغنّي ،
والعدوُّ اقتصَّ من أحلامنا الأولى ،
فقصَّ الضلع تِلْوَ الضلعِ من أجسامنا ،
والضالع السيّاف مسرور من النصر الذي لم ندرِ عنه ـ
إلا أنَّ نصراً جاء !
وجاء الماء .. لا نبعٌ ولا غيمٌ ولا دمعٌ أتى بالماء
ولكنّ الحبالى ، رغم جَوْرِ الطَّلْقِ ، لم ينجبْن أطفالاً طوال النصر ،
هل تدري إذن من أين جاء الماء ؟
وهل تدري لماذا عدتَ موديلاً ،
وقد غُيِّبْتَ ، بعض الحين ، عن فترينة الأزياء ؟
أخيراً ، هل أتاكَ الطائرُ الليليُّ
بالفجر الذي يغمى عليه الأهلُ ؟
هلّا مَرَّ طيفٌ منكَ ، أو وعد
قد ابيضَّتْ عيون الأهلِ ،
والبئر التي تخفيكَ لم تُرسلْ قميصاً منكَ أو كوفيّةً ،
فاصعدْ إلينا مَرَّةً في الشهرِ ،
جِيء في الليلِ ،
جِيء في النهر يا عينيْ أبيك الصابر المكدودِ ،
يخرجْ من غبار النهر طفلُ الماء ،

٣ ـ كيف أجابني عَوَّاد

يأتي الردى من طلقة معروقةٍ ،
فيما يجفُّ العشْبُ ،
هل تعرفُ لوناً للندى ؟
أعرف أنَّ العشب يبقى أخضرا
يضرب للصُفرةِ أحياناً ويبقى أخضرا
الطائرات السودُ لا تحرفُهُ عن لونهِ ،
إلا إذا تحرفُهُ عن كَوْنهِ عُشْباً ،
ولا ينحرف الشعبُ ،
أنا أُسْند رأسي الآن للصخرةِ ،
والصَّحْبُ وَدودٌ يومُهم ،
فالطائرات افتتحتْ ساعاته الأولى بموتٍ لم يصلْنا ،
وصل التموين لكنْ لم يصلنا خبر عن آخر الأحلامِ ،
هل ما زال فيكم شَجَرٌ يدرجُ ؟
أو أغنية تلهج بالأيتامِ ؟
قُلْ : هل يعرف الآباء كم نذكرهم ؟
والأمهات ، الإخوة ، الأصحاب ، والحارةُ ؟
هل تدرونَ ما يعنيهِ فَجْرٌ دَمَويٌّ ؟
نحن لم نعبر عن الكأس فهل تَعبر عنّا ؟
لم نؤجِّلْ عمل اليوم إلى الأمسِ ،
فقد نام صلاح الدين في صفحةِ تاريخٍ ،
ويرجونا احتمال الليل في صحبة صاروخٍ ، ولا يسمعُذ
لكنني أرفع رأسي فأرى ما يشبه الأيامَ :
هل كان أبي ، يوماً ، فتيّاً أخضرا ؟
أم أنَّهُ ، من يومهِ ، شيخٌ ضعيفٌ يا ترى ؟
أشتاقُهُ ، أشتاق أمي ،
وأحِبُّ الفَرَحَ الصاعدَ في قامتها حين تراني ،
لستُ صخراً ، إنما تسند رأسي صخرة
لستُ وحيداً ، وإذا ما بذرتْ لي فكرة فالأهْلُ فيها ،
والمساءُ الماءفيها ،
والهوى ،
قل لأبي : لم أبتعدْ عنهم ، فهم حَوْلي ،
وهم قَوْلي وميداني ،
ولكنّي تعوَّدتُ النهار الخَطِرا
أحلم أن أسقط في حضنٍ ،
وأن تدخل أحلاميَ في عينٍ سوى عيني ،
ولكنّي تعوَّدْتُ جبالاً لا تعود القهقرى
قلْ لي : إذا عدنا غداً للوطن الفجرِ ؟
ألن أرى قاعدتي في الحلُمِ البِكْرِ ؟
ألن أشتاقها فعلاً ؟
وقل لي ما الذي أفعله لو جئتكم في هذه الأيامِ ؟
أغفو عند مذياعٍ يبث الدود ؟
أتلو صحفاً تأمرني بالفرح المعهود ؟
لا ..
بل قلْ لأهلي : سأعود اليوم في برقيّةٍ ،
أو حُلُمٍ ،
فليدعُ لي أهلي وبَلِّغْ سائلي :
لا تنتظرْني في القريب العاجلِ
لستُ أحبُّ الموتَ ،
إني رابضٌ في موقع الموتِ ،
لنحيا في السعيد الآجلِ ..

٤ ـ الصيغة التي اتفقت مع عواد بشأن إرسالها إلى أهله

معاً ،
لم أنسكمْ ،
في القلب أنتم أيها الأحبابْ
مديدٌ يومُنا ، صعبٌ ، ولكنّا معاً ،
يشتدُّ قلبي حين يحصيكم منامي ،
ثم تزدادونَ ،
تزدادونَ ،
تزدادون حتى الصحو ،
تأتي الطائرات السودَ أو تمضي وتزدادون أطفالاً ،
إذا ما هزَّكم شوقٌ إلى وجهي ،
فوجهي في أخي باقٍ ،
وعندي صورة ، لا بُدَّ ، قُرْبَ الباب

أمي أبي
عَلَّمنا الاستاذ في مدرسة الهيئة أنَّ الأرض كانت كُرةً ،
واحترقَ العالِمُ أو خافَ وظلَّتْ كرةً ،

فادعُوَا لي واسمعاني جيداً ،
أنا قد واصلتُ سَيْري منذ ودَّعتكما واخترتُ درباً واحداً ،
ولهذا عندما أكمل دربي أنتهي أو ابتدي عندكما ،
فالأرض ظلَّتْ كرةً ، لا تنسيا ،
وانتظراني ،
وغداً عندكما ،
لا تنسياني ، وغداً يأتي أخي ، وابني غداً ..

أنتِ غَنِّيتِ غداً لا بالهوى الورديِّ لكنْ بالعذابْ
هل وردةٌ تسطعُ في روحيَ لولا دمعة الأحبابْ ؟

تمنّيتْ لأهلي ليلْ كلُّه انوارْ
إن تطفي ضوّي الريح تضوي كواكبه
ولا بدّ ما يصفى زماني وأعاتبه
وأخبرو شو كان فييِّ وصارْ

ويا أهلي مديدٌ يومُنا ،
وامتدَّ سلك شائكٌ في الروح ،
واشتدَّ الأذى لكنني عوّادْ
معي أهلٌ سواكم أهلهم أنتم ،
لهم أشواقهم مثلي ،
لهم في مستقرّ الريح أوهام وأحلام .. لهم أولادْ
الوطن الفقير لا يخذلنا
والمطر الناصع لا يخذلنا
الأرض ظلَّتْ كرةً ، أطفالها نحن ولا تخذلنا

لا تظنّا أنني رحتُ بعيدا
لا تشقّا أي ثوب إن أنا عدتُ شهيدا
كل ما أطلبه أن تذكرا
أنني ، مثل أبي ، أبقى فتيّاً أخضرا
وأنا لستُ وحيدا

باقٍ على ذِكْركُما ، واليوم صحوٌ ، وأرى في يومنا عيدا
وحولي النهر ، والأيام تعطيني العديدا
فأنا لستُ وحيدا .

« غداً » حدَّدْتِه يا صخرة الغيّابْ

حمص ١/١/١٩٨٢

تحليل الشكل والأسلوب في أدب جبران

الدكتور خليل حاوي

سنبحث* في هذا الفصل ، الشكل والأسلوب اللذين ميّزا آثار جبران ، مبيّنين مسار تطوّرهما ، وعلاقتهما بتقاليد الأدب العربي ، ولا سيّما ما كان منها أشدّ تأثيراً في زمنه ، وأيضاً بتقاليد الآداب الأخرى التي ربّما أثّرت فيه . كذلك سنقيم العلاقة بين الشكل والأسلوب عنده من جهة ، وبين مختلف الأنواع الأدبية التي ألّف فيها من جهة أخرى ، كيما يتسنّى لنا أن نحكم الى أيّ مدى لاءمت تلك الأنواع غاياته . ومع أن معرفته بجميع الأنواع المحدّدة والمستعملة في الأدب الأوروبي كانت معرفة جيّدة ولا ريب ، فقد قيّد نفسه بالشعر الموزون المقفّى ، والقصة ، والقصيدة النثرية ، والمقالة ، والحكاية الرمزية (parable) والمثل (Allegory) ـ هذا اذا كان لنا أن نفصل بين النوعين الأخيرين .

كان أوّل أثر من آثار جبران كتابٌ هو مقالة في الموسيقى بعنوان « الموسيقى » . وهي أطول كثيراً مما اعتدنا أن تطالعنا به المقالة الحديثة . ذلك أنها تؤلّف ثلاث عشرة صفحة من الحجم المتوسّط . على أن مداها ما زال أقصر جداً من آثار لوك وهيوم المندرجة في باب المقالة ، مع أنها كتب تبلغ مئات الصفحات . وان كنّا بصدد تصنيف أنسب لمقالة جبران في الموسيقى آخذين طولها بالاعتبار ، جاز لنا أن ندعوها مقالة مطوّلة أو بحثاً . أمّا معالجته الموضوع فتترجّح بين التأملات العاطفية في الآثار الخفيّة التي لا تحدثها الموسيقى الحقيقية وحدها ، بل أيضاً كلام الحب المنطوق ونصف المنطوق به[١] ، وبين بثّ المعلومات في تاريخ الموسيقى ومنزلتها الرفيعة عند مختلف الشعوب في العصور القديمة[٢] . ثم يختم مقالته بأنشودتين طقسيتين يمجد بهما الموسيقى والموسيقيين ، فيخاطب الموسيقى بقوله : « يا ابنة النفس والمحبّة »[٣] ، ويدعو الشعوب إلى تكريم أربابها ، أمثال أورفيوس وداود والموصلي ، وغيرهم[٤] . وأما الأسلوب فهو شعري مسرف خلال المقالة كلّها ، وهاتان الأنشودتان مكتوبتان على غرار المزامير وترنيمات الكنيسة . ولذا ، لم يقدر جبران أن يزوّدنا بمعلومات محدّدة أو يوسّع أيّة ناحية ويناقشها . فقد جاءت أوصافه للموسيقى من الابهام بحيث يمكننا تطبيقها على الشعر أو الحب أو أي موضوع مثير للعاطفة ، على حدّ سواء . ومن الواضح أننا نكاد لا نقدر أن نزعم أن هذه القطعة تتحلّى بوضوح في الشكل من شأنه أن يسعفنا على نسبتها الى نوع من الأنواع الأدبية دون غيره . والحال أن جميع آثار جبران المتأخرة التي يبدو أنها تتخذ المقالة شكلاً لها ، يصحّ أن تدرج في باب المقالة المطوّلة أو البحث . ذلك أنه يستخدم الأسلوب الشعري نفسه وطريقة المعالجة نفسها في جميعها ، سواء أكان الموضوع هو اللغة ، كما نجد في « لكم لغتكم ولي لغتي »[٥] أو حياة لبنان السياسية ، على حدّ ما نرى في « لكم لبنانكم ولي لبناني »[٦] .

وولربما كان لجبران من القول المفيد ما يعبّر عنه في مثل هذا النوع من الموضوعات ، بيد أن نفوره من التعبير النثري والجدل المنطقي منعه من توسيع أفكاره وربطها لتؤلّف كلاً جيّد الاحكام . بل انه ، في مرحلة متأخرة ، لم يبال أحياناً بوحدة الشكل والمضمون ، حتى بات ما قصد به أن يكون مقالة لا يتعدّى في الواقع كونه مجموعة من الملاحظات في موضوعات متنوّعة . وخير مثال لذلك هو في « القشور واللباب »[٧] ، حيث تنبع الوحدة اليتيمة من المطلّ العام الذي يقف الكاتب فيه ، في حين أن جملاً أو مقاطع برمّتها مستقلة تماماً ، تعبّر عن رأيه في موضوعات لا تمتّ إلى ما يسبقها أو يتبعها بأية صلة . ولئن لم يكن في طوقنا أن ندعو هذا الضرب من نتاج جبران مقالات على نحو صحيح ، فلا يمكننا أيضاً أن ندعوه قصائد نثرية ، فمع أن الأسلوب شعري على الجملة لكنّه يفتقر إلى توهّج الشعر وسموّه : صفتيه الثابتتين . لذلك نكتفي بهذا الوصف ، متحاشين محاولة اقحام هذا النوع من التأليف في باب أو آخر .

* فصل من كتاب « جبران خليل جبران » ترجمه عن الانكليزية سعيد فارس باز ، بإشراف المؤلف ومراجعته .

ولا بدّ لنا ، قبل القيام بمحاولة تحديد الشكل الذي يميّز قصص جبران ، أن نستعيد أولاً تلك الطريقة التي شرحنا بها مضمونها في فصل سابق ، في مجرى حديثنا عن مذهبه ومدى انطباقه على الحياة ، مما اضطّرنا إلى عدم الافاضة في بحث مزايا الأشخاص أو أعمالهم افاضتنا في بحث أقوالهم والتعليقات الصريحة التي يدلي بها المؤلف نفسه . إنه يشارك في احداث ثلاث من هذه القصص ، وهي « مرتا البانية » و « وردة الهاني » و « صراخ القبور » ، بصفته نصيراً للخير العام أو مصلحاً ، فيوافق على تصرّف أشخاصه وآرائهم في الحياة ، أو يرفضها . ويبدو أن في تلك القصص ، اذا ما وضعت ضمن اطار اللون المحلّي والوضع التاريخي ، انعكاساً لمذهب جبران ، كما يخضع الأشخاص للأفكار التي يجسّدونها ويمثلونها بأعمالهم ويبسطونها بأقوالهم . حتّى ليجوز لنا القول إن تلك القصص لا تعدو كونها ذرائع تتيح للمؤلّف أن ينصرف الى همّه الأول ، الا وهو عرض أفكاره . واذا كان الأشخاص لا يظهرون متجمّدين ، أو كالدمى الخشبية ، فان الفضل في هذا لا يعود إلى حيواتهم الذاتية ، بل إلى ما ينفخ فيهم الكاتب من نبضه النشيط ، اخلاصاً منه لشعوره الرومانطيقي . وما دام لا يقرّ إلّا بعاطفتين هما المحبة والبغضاء ، فهو كذلك لا يصوّر أشخاصه إلّا بلوني السواد والبياض . على أن لذلك سبباً آخر ؛ فبحسب هذا المذهب ، لا بدّ أن يكون الناس إمّا أشراراً وإمّا أخياراً ـ أمّا الأخيار فهم الناس الطبيعيون المساكين المتمرّدون ، وأمّا الأشرار فهم المتمدّنون الأثرياء ذوو النفوذ[٨] . وما يبدو أوّل وهلة افتقاراً إلى البراعةالتقنيّة إن هو إلا حصيلة حتميّة لنظرة جبران الى الحياة . ولكي يغيّر أسلوبه في تصوير أشخاصه ، كان عليه أوّلاً أن يبدّل مذهبه .

وفي قصص جبران عنصر آخر يؤدّي إلى الاتساق ، هو استخدامه النثر الشعري في جميع أقوال أشخاصه استخداماً دائماً . وتلك الأقوال تأتي إمّا بصورة خطب غنائية تتصف بالحماسة ، وإمّا بصورة عظات منمّقة يتميّز بها حتى السرد ، بحيث لا تختلف النبرة في أساسها اطلاقاً . ولعلّه عدّ النثر الشعري عنصراً من عناصر الجمال من شأنه أن يلطف من تعليميته الصريحة ويجعلها أدعى للقبول ، غير عالم أنه بذلك كان يتعدّى مبدأ « مشكالة الواقع » . ولما كانت الحال هكذا ، فالقصة تثبت أو تسقط بمدى ما تبلغه من جاذب شعري ، لا لسبب ما قد تتضمّنه من قيمة جوهرية . ومن الجليّ أن جبران استهدف ذلك ، إذ أن العنصر الشعري في قصصه أصبح أبرز وأميز بمرور الزمن .

أما ثالث كتبه القصصية ، وهو « الأجنحة المتكسرة » ، فهو شعري بكل ما في الكلمة من معنى . وتُظهر مسوّدات هذا المؤلف الأربع ، المحفوظة في متحف جبران ، ان التغييرات التي أجراها تشير بوضوح الى عزمه على اقصاء ما تبقى في القصة من ظلال النثرية والارتفاع بالأسلوب إلى مستوى من الشعرية المغالية . وهذا مما استتبع ، في ما يبدو ، اسقاط العناصر غير الشعرية من التجربة الشخصية التي كان يصورها ـ وهي حبّه الأول ـ واضافة مواقف عديدة مفرطة في الشاعرية سبق لنا أن وصفناها . فهو يصوّر شخصية سلمى كرامة ، بطلة القصة ، على نحو يبيّن طموحه إلى المرأة المثالية القادرة على منحه عطف الأم في الوقت نفسه الذي تكون فيه أختاً لروحه ؛ وليس المقصود بها أن تكون صورة واقعية صادقة لحلا الضاهر ، موضوع حبّه الأول في واقع حياته . كذلك يتبدّى اضفاؤه الصفات الشاعرية على سلمى في وصفه جمالها بأنه « كان غريباً كالحلم أو كالرؤ يا أو كفكر علوي »[٩] . وهو يجود عليها ، في سبيل الاتقان، بكل ما يمكن تصوّره من صفات الكمال الجسدي والروحي . وتبرز الكآبة من بين تلك الصفات بروزاً ظاهراً للغاية . إذ يصفها بأنها وشاح يضفي على جسد سلمى هيبة وغرابة « وتظهر أشعة نفسها من خلال خطوطه كخطوط شجرة مزهرة من وراء ضباب الصباح »[١٠] . والحال ان جبران لم يبد انصرافاً إلى تصوير الشخصيّة في قصصه السابقة كما أبدى ذلك في وصفه سلمى . وقد جعله نزوعه إلى التعبير الشعري يطلق العنان للمقاطع الغنائية والمواعظ التي تدور حول موضوعات شتى بشكل لم نعهده عنده من قبل ، حتى أن « الأجنحة المتكسرة » ، مع أنها لا تتضمّن احداثاً أكثر من قصصه الأخرى ، جاءت أطول كثيراً جداً من أي واحدة منها . بيد أن اهتمامه بالقصص تناقص بعد « الأجنحة المتكسّرة » ، فقد اصطنع هذا النوع بين الفينة والأخرى ، ثم أسقطه نهائياً في الأخير . ولعلّه بات مقتنعاً الآن بأن الحكاية الرمزية أنسب لغرضه التعليمي .

ولنا ، قبل ابداء رأينا في شكل قصص جبران ، أن نذكر باختصار بعض الآراء التي أوردها نقّاد آخرون . ففي نظر السيد هـ . م . نهمد ، مترجم « عرائس المروج » و « الأرواح المتمردة » ، يبدو جبران في قصصه « أشبه بالوعّاظ القدامى . . . يكسو مواعظه بالأمثال »[١١] . وقد دعاها أحد النقّاد الغربيين « حكايات رمزية شعرية »[١٢] . أمّا النقّاد العرب ، فقد كان صلاح لبكي أكثرهم تشديداً على اعتبار القصص جميعاً « قصائد طويلة أو قصيرة » ليس غير[١٣] . وقد رأى الدكتور سهيل ادريس أنها قصص نُسجت محاكاة للرومانطيقيين[١٤] . في حين لم يكن في وسع الدكتور نجم أن يعثر فيها على أيّة مزيّة ما خلا أسلوبها ونمط تفكيرها[١٥] . هؤلاء النقاد جميعاً تنبّهوا إلى غرض جبران التعليمي من كتابة قصصه ، غير أن التعليمية ، في رأينا ، لا تكفي لجعلها حكايات رمزيّة ، إلا اذا امكننا أن ندعوها حكايات رمزية بالغة الطول . ومع ذلك ، فليس طولها فقط هو الذي يحرمها حقّ التصنيف في هذا النوع ، بل أيضاً اطارها المتميّز باللون المحلّي والوضع التاريخي . وان كنا بصدد ردّها إلى نوع أدبي مخصوص ، فمن الأنسب ، على ما يقترح الدكتور إدريس ، أن تنسب الى القصة أو الرواية الرومانطيقية . أما هذا النوع من القصّ ، فليس من الضروري أن يكون خرافة ، بل يعني بالحري قصّه تتقبّل التعليمية الصريحة ، وقلّما تعتني بالأحداث أو

الحبكة أو تصوير الشخصيات ، فضلاً عن أنها قد تكون شعريّة الأسلوب[١٦] . وقد استخدم هذا الشكل القصصي كلّ من روسو وشاتوبريان وبرناردين دوسان بيار وهوغو ولامارتين وغوته ونوفاليس ، وكثيرون غيرهم من الرومانطيقيين . ولعلّ جبران تأثر أيضاً بقصائد شلي وكيتس وورد سورث ، الا أن قصصه أقرب إلى قصص الفئة الأولى ولربّما كان يحاول في « الأجنحة المتكسرة » أن يجعل نفسه وسلمى حبيبين يروقان العرب كما راق الأوروبيين بول وفرجيني ، وفيرتر وشارلوت ، ولامارتين وغرازييلا . هذا هو ما يبدو مرجّحاً في نظرنا ، اذ لم يكن سياق القصّ بالمعنى الحديث معروفاً في الأدب العربي زمن جبران[١٧] ، وما دام قد حاول القيام بدور شاعر نبي أو مصلح ، فقد اختار شكل الرواية الرومانطيقية قالباً لقصصه بغية أن يؤدّي ذلك الدور دون أن تعيقه القيود الشكليّة .

وقد كتب جبران أيضاً محاورة قصيرة عنوانها « ملك البلاد وراعي الغنم »[١٨] ، فضلاً عن أثرين آخرين ، هما « الصلبان »[١٩] و « ارم ذات العماد » ثانيهما أطول من الأوّل ، يمكننا أن نصنّفها جميعاً في باب الرواية ، لافتقارنا إلى أسماء أُخَر[٢٠] . وفي هذه جميعاً يبدي لا مبالاة تامّة بالشكل وانصرافاً كلّياً إلى التوكيد على معتقد أو آخر .

وسوف نبحث في شكل كلّ من الحكاية الرمزية (parable) والمثل الحكمي والقصيدة النثرية عند جبران في مجرى مناقشتنا أسلوبه ؛ اذ يكاد يتعذر الحديث عنه في كل منها على حدة . أمّا شكل الشعر الموزون المقفّى فسوف نبحثه أيضاً في معرض حديثنا عن القصيدة النثرية .

وسيكون مأتانا إلى أسلوب جبران من طريق مقوّماته الأساسية ، نعني اللغة والايقاع والصورة . ولعلّ من المناسب أن نمهّد لبحثنا في لغته ببعض ما قاله هو في هذا الموضوع . فالكلمات عنده أشبه « بأجسام » لا قيمة لها في ذواتها ، بل تكمن قيمتها الفعلية في معناها ، وهو « الروح »[٢١] ، الذي ينفخ الحياة في تلك الاجسام . ومن الجليّ أن جبران يعني بهذا أنه لا يعتبر الكلام أو اللغة إلّا وسيلة ، رافضاً بازدراء ذلك الاعتقاد الذي تمسّك به التقليديون الذين عاصروه ، وهو أن اللغة غاية في ذاتها . فهو لا يجاريهم في الانصراف الكلي إلى الاهتمام بالكلام وأوزانه لاعتقاده أن ذلك مما يقلّل من شأن الكلام اذ يجعله « جثثاً محنّطة باردة »[٢٢] . ويحسم الموقف كذلك بايثاره مستوى اللغة العادي ، أو « ما غربلته الأذن وما حفظته الذاكرة من كلام مألوف مأنوس »[٢٣] ، على حدّ قوله . أمّا في ما يتعلّق بصلة العربية الفصحى باللهجات العاميّة المختلفة في العالم العربي ، فهو يعتقد أن العاميّات هي « مصدر ما ندعوه فصيحاً من الكلام ومنبت ما نعدّه بليغاً من البيان »[٢٤] . على أنه يشير بوضوح إلى وجوب تحسين الكلمات العاميّة وتهذيبها قبل التحامها بجسم اللغة الفصحى[٢٥] . ولربّما اعتُبر هذا التطوير عمليّة لا بدّ من استمرارها اذا أريد للفصحى أن تظل اداة حيّة تنسجم مع ما يتطلّبه كل عصر .

ومع أن جبران هنا ينتحل لنفسه دور من يبتدع الاتجاه الحديث ويدعو اليه ، فقد كان من الميسور له أن يشير الى أنه استقى ذلك من البستاني وغيره ممّن اشتغلوا بترجمة الكتاب المقدّس الانجيلية . اذ كان هؤلاء ، على حدّ ما سبق أن بيّنا ، قد عبّروا عن الآراء نفسها تقريباً قبل عهد بعيد . غير أن مأثرته تكمن في افادته من آرائه باستعماله إيّاها استعمالاً فعليّاً بتصميم وثبات . فالكلمات التي يستعملها وصياغاتها مألوفة جميعاً ، ولا يستعمل ما هو ممات ومغرق في القدم . وان كان ذلك قد ورّطه في بعض المشكلات أحياناً . وتتعلّق هذه المشكلات بكلمات وتعابير لا توافق المفهوم التقليدي للفصاحة ، مع أنها فصيحة وصحيحة . من أمثلة ذلك أنه استخدم ذات مرة الكلمة المألوفة « تحمّم »[٢٦] عوضاً عن بديلتها « استحم » التي استخدمها القدامى ورسخها المعجميون باثباتها في معاجمهم . وان معظم الذين دافعوا عن جبران وجميع من هاجموه ، بسبب هذه « الغلطة » وغيرها من الأغلاط النحوية أو اللغوية ، احتكموا في تبرير آرائهم الى تقاليد الفصحى القديمة ، بديل أن يناقشوا مبدأ تطوّر اللغة[٢٧] . إلا أن جبران ونعيمة كانا واعيين القضايا الأساسية ذات الشأن وعياً كاملاً ، فاستندا إلى هذا المبدأ[٢٨] . فقد أكد كلاهما حقّ الكاتب أو الشاعر المعاصر في اشتقاق الكلمات واستعمالها بحريّة تامة . حقّ بات مسلماً به الآن بوجه عام ؛ بيد أنه بدا في نظر معاصري جبران وكأنه دعوة إلى تعدي القواعد واللامبالاة بها .

والآن نستطيع أن نستعيد نقطة كنّا قد ألمعنا اليها مسبقاً ، ومفادها أن لغة جبران لم تكن جديدة بكاملها ، ولكنها تقدمت خطوة واحدة بالاتجاه الذي طوره أسلافه ، بدءاً من القرن السادس عشر حتى البستاني ومرّاش في التاسع عشر . وقد اختلف البستاني عن جبران في استخدامه اللغة استخداماً تقريرياً خالصاً ، في حين استخدمها جبران استخداماً فنياً . ولكن مرّاش ، مع أنه استخدم اللغة استخداماً فنياً ، انصرف إلى معالجة قضايا فلسفية وعلميّة لم ينصرف إليها جبران ، فأفاد إلى الغاية من ألفاظ استمدّها من الفلسفة والعلم ، وان كان لم يتقن قط استخدامها على نحو فنّي .

وبين جبران وهذين الكاتبين فارق آخر ، هو أنه في زمنه انتشرت كلمات فصحى واتّحدت بالفصحى كلمات عاميّة بصورة تفوق ما حدث في زمنهما . ويعود الفضل في ذلك إلى الجهود الطائلة التي بذلها كتّاب النهضة ، وكان معظمهم صحافيين يكتبون لجمهور كبير وقد نصّبوا انفسهم قيّمين على تقليد الفصحى في الوقت نفسه ، كما يعود أيضاً إلى كتابات غيرهم من الصحافيين الذين قلّما كانوا يهتمون بالصفاء الكلاسيكي . وممّا لا يرقى اليه الشك أن جبران يدين بالكثير لترجمة الكتاب المقدس الانجيلية[٢٩] ، ولما هو فنّي في لغة مرّاش . وفي اقتباسات جبران الوافرة من الكتاب المقدس برهان على تأثره بلغته ، ذلك انها لا تبرز بروزاً نافراً في بنية أسلوبه بحال من الأحوال . أما تحسين جبران في لغة الكتاب المقدّس ولغة مرّاش فقد

كان في انصرافه الى تهذيب الكلمات واستخدامها بطريقة جديدة على حدّ ما نرى عند الرومانطيقيين الأوروبيين ، لإتاحة التعبير عن بعض المشاعر والأحوال النفسية الدقيقة . وعلينا أن نوافق جبران في قوله إن « الوسيلة الوحيدة لاحياء اللغة هي في قلب الشاعر وعلى شفتيه وبين أصابعه »[٣٠] . ومن العجب أنه استطاع أن يوسع مدى العربية ، على ما سنرى ، باعتماده الكلمات المألوفة ليس غير ، حتى بلغ بها مجالات لم تعرفها من قبل[٣١] . وقد كانت احدى مزاياه ـ ولعله تعهّدها متقصّداً ـ أن يتحامى التحول عن اللغة المألوفة حتى في التعبير عن موضوعات رفيعة مثل الصوفية ووحدة الوجود ، الأمر الذي استطاع تأديته ببراعة تامة دون اللجوء إلى لغة المتصوفة والقائلين بوحدة الوجود ، تلك اللغة المتخصصة إلى أبعد حد ، اذا لم نقل الغريبة تماماً .

ولمّا سبق أن نبّهنا إلى اتصال لغة جبران بلغة أسلافه من العرب ، فالآن نستطيع أن نبحث تأثير هوغو وورد سورث في آرائه وفي طريقة استخدامه تلك اللغة . لا بدّ أنه كان قد تعرّف بتلك المحاولات التي قاما بها فوجد فيها ما يشجعه : إذ ادعى هوغو أنه وضع على المعجم قبعة حمراء وقضى على نظام الكلمات المتحجر[٣٢] ، في حين أيّد وورد سورث استخدام « اللغة التي يتكلمها الناس في الشعر » . ومع ذلك ، فلا بدّ من لفت الانتباه إلى أنه لم يكن في نية جبران وورد سورث[٣٣] توسل الكلام العامي أداة للتعبير في الأدب . وقد أتى جبران ، ذات مرة ، على ذكر جماعة من الشعراء الأوروبيين والأميركيين استطاعوا التوفيق بين الفصحى والعامية في شعرهم ، بيد أنه لم يسمّهم[٣٤] .

هذا كلّه يبيّن أن جبران أولى مسائل اللغة تفكيراً جدياً ، وتبعاً لذلك ارتكز ايثاره الكلام المألوف الى مبدأ معيّن ولم يكن راجعاً إلى لامبالاته بقواعد اللغة[٣٥] . وافتقاره إلى البراعة في اتباعها[٣٦] ، كما ظن نقّاد عديدون . وسوف نبحث في لغة جبران على نحو أتم ، في ما يتعلق بنسبة الألفاظ المطلقة الى الالفاظ المحددة في مجموعة مفرداته ، وفي أنواع بناء الجمل التي آثرها على غيرها ، وذلك في مجرى دراستنا الايقاع والصورة اللذين ميّزا أسلوبه ، وهما فيه عنصران أساسيّان .

واذ نتناول ايقاع أسلوبه أولاً من ناحية النمط الشكلي نلحظ أنه يقوم على المقابلة في مختلف أشكالها بصورة رئيسية . أما أكثر أنواع المقابلة وروداً فهي المطابقة التامة أحياناً والناقصة أحياناً أخرى . وهو يستخدمها في كتاباته العربية على نحو أكثر وفرة مما في كتاباته الأنكليزية ، ولا سيّما في مرحلتيه المبكّرة والمتوسطة . ويعود السبب في ذلك إلى أن ذهنه ، إبّان تلك الفترة ، كان واقعاً في شرك وجوه من الثنائية ، فكان من الحتمي أن يؤثر ذلك في ايقاع أسلوبه وفي بعض نواحيه الأخرى أيضاً . وهكذا نجد في كتاباته المبكّرة عدداً من الجمل ذات الموازنة الطباقية ، كقوله مثلاً : « أريد أن أموت شوقاً ولا أحيا مللاً »[٣٧] . بل إن ولعه بالطباق في ذلك الحين يظهر حتى في العنوان الذي وضعه لمجموعة قصائده النثرية التي كان يعمل على انجازها آنئذ ، اذ أسماها « دمعة وابتسامة » . ولم يكن باستطاعته ، في مرحلته المتوسطة من بعد ، أن يخاطب الليل ، مثلاً ، دون استحضار النهار ، بل لم يكن في وسعه أحياناً أن يمتدح الأول بغير أن يذم الثاني . لقد كان في كل جملة يؤكد على مطابقة ما ، يقابل العبارة التي تصف الليل بأخرى تصف النهار . فهو يقول مخاطباً الليل : « أنت ظلام يرينا أنوار السماء ، والنهار نور يغمرنا بظلمة الأرض »[٣٨] . يلي هذه الجملة جملتان أطول منها مصوغتان على النمط نفسه . ولقد تتراكم الجمل الطباقية بعضها فوق بعض حتى تغدو أشبه بسلم وتستغرق مقاطع طويلة ، مثلاً ذلك المقطع الذي تعترض فيه سلمى كرامة على الوضع البائس الذي تعانيه وتشك في حكمة الله لسماحه به . وتتضح سمة المقطع الطباقية في مثل العبارات التالية : « أنت عاصفة شديدة وهي كالغبار » ، « أنت جبّار وهي بائسة » ، « أنت بصير عليم وهي تائهة عمياء » ، « بيمينك ترفعها اليك وبشمالك تدفعها إلى الهاوية »[٣٩] ، « أنت تسقيها الحياة بكأس الموت والموت بكأس الحياة » . وضمن هذا البناء الطباقي ، يتبدّى لنا شكل آخر ، وهو تكرار عبارات متشابهة في جمل متتالية ، مثلاً : « لماذا تبيدها بالأوجاع ؟ » ، « لماذا تسحقها بقدميك؟ » ، « لماذا تذريها على الثلوج ؟ »[٤٠] . وفي ما يلي مثال آخر على النوع نفسه من المطابقة ، ولكن المشابهة في بنائه أقرب :

« أنا القلب البشري قد حبست في ظلمة سنن الجامعة فضعفت ، وقيدت بسلاسل الأوهام فاحتضرت ، وأهملت في زوايا غيّ المدنيّة فقضيت »[٤١] .

فاذا صرفنا النظر عن التشابه العام في المعنى ما بين هذه العبارات المتتالية ، نلاحظ أن فيها شبهاً قريباً من حيث الحركة ما بين الكلمات الواقعة في بدء كل منها وفي نهايتها :

« حبست ـ ضعفت ـ احتضرت ـ أهملت » ، وان بعضها يتساجع مع بعض . وثمة شكل من المطابقة آخر ، وهو ردّ نهاية الجملة على بدايتها . فاحدى الجمل المقتبسة آنفاً تبدأ بقوله : « بيمينك ترفعها . . . وبشمالك تدفعها » ، ثم تنتهي باعادة الفعلين عينهما في قوله : « وهي لا تدري أنّى ترفعها وكيف تدفعها » . ولربّما كان لهذا النمط في أذن جبران ذلك الوقع الحسن الذي يحدثه الصوت ورجع صداه ، حتى لم يجد بأساً في تكرار ثلاث كلمات بعينها في جملة واحدة . فهو يقول :

« هل أعمتني الفتوّة فتوهمت الأشعة في عيني سلمى والحلاوة في ثغرها والرقّة في قدّها ، أم هي تلك الأشعةوتلك الحلاوة وتلك الرقّة التي فتحت عينيّ ؟ »[٤٢] .

كذلك نستطيع أن نلاحظ أن في الجملة طباقاً جزئياً ، بسبب من المقابلة بين بدايتها ـ « هل أعمتني الفتوة ؟ » ونهايتها « فتحت

عيني ! » .

وهو يحقّق ضرباً من المقابلة أحياناً باستخدام المرادفات ، مثلاً « تستنطق وتستفسر » في العبارة « تستنطق الضمير وتستفسر القلب »[٤٣] . وفي جملة وردت في « خليل الكافر » اقتبسناها في فصل سابق ، نقع على مرادفات كالتالية : « مخالب ، أظافر ... براثن ، أنياب » . ولما لم يكن بمقدوره أن يأتي بكلمة خامسة من شأنها أن تكون مرادفاً دقيقاً إمّا للزوج الأول وإمّا للثاني ، فقد استخدم اللفظة القربى بقدر الإمكان ، وهي « مقابض » . غير أن الاهتداء إلى كلمات طباقية كان أيسر جداً ، ولذلك استخدم مثل تلك الكلمات بغزارة تفوق استخدامه الكلمات المترادفة أو المتشابهة ، حتى ليستطيع المرء أحياناً ، بعد أن يتعرّف بأسلوبه قليلاً ، أن ينبىء بالتعبير التالي بمجرّد أن يفكر في ضد التعبير المستخدم قبله ؛ فمثلاً « ملائكة السعادة » يوحي الينا بضدّه « أبالسة الشقاء »[٤٤] . على أنه من الحق أن نقول إن طباقاته ليست جميعاً حادة واضحة اذ يخفف عنصر التشابه من حدة بعضها ، كما في قوله : « يا ثمرة الحزن وزهرة الفرح »[٤٥] . حيث تقلل المشابهة بين اللفظتين « ثمرة » و « زهرة » بعض الشيء من الطباق الحادّ بين : « الحزن » و « الفرح » .

أما وقد رأينا أن المقابلة ، سواء في الطباق أو في الكلمات المتشابهة أو المترادفة ، هي من الخصائص الرئيسة التي ميّزت مرحلتي جبران المبكّرة والمتوسّطة ، ومنها استقينا أمثلتنا ، فاننا نستطيع الآن أن ننتقل الى المطابقة في كتاباته الانكليزية . فأنواع المطابقة الثلاثة المذكورة موجودة في « المجنون » أول كتبه الانكليزية . وقصيدة « يا صاحبي » غاصة بالمطابقات الناجمة عن التضارب التام بين الشاعر وصديقه الذي يخاطبه بقوله : « عندما تكون يا صاحبي في نهار ، أكون أنا في ليل ... عندما تصعد إلى نعيمك ، أهبط أنا إلى جحيمي »[٤٦] . وفي هذه المجموعة نفسها يخاطب المجنون الليل بغير أن يعود إلى أسلوب مقابلته بالنهار ، وقد كان جبران شغوفاً بذلك للغاية[٤٧] . ومع أنه لم يتخلّ في كتاباته المتأخرة عن المقابلة الطباقية اطلاقاً ، فقد كان لها شأن آخر مهم بعد أن بات يعتقد بوحدة الوجود . ذلك بأنه رأى إذ ذاك أن الثنائية في الاشياء ظاهرية . فاننا لا نعثر على طباق حاد في جمل كقوله : « أليس الشر هو بعينه الخير المتألم آلاماً مبرحة من تعطّشه ومجاعته ؟ »[٤٨] . وقوله : « من يدري أن البلور لم يكن ضباباً متجمّداً ؟ »[٤٩] ، وفي غير هذين القولين أيضاً ، وذلك لأن التضاد بين الخير والشر ، أو بين البلّور والضباب ، ينحل بالتوكيد على أن مثل هذه الاضداد هي واحدة في الحقيقة . زد أنه يفيد كثيراً من استعمال المقابلة المتشابهة ، المشرفة أحياناً على الترادف :

« ومن أنت حتى أن الناس يجب أن يمزّقوا صدورهم ويحسروا القناع عن شهامتهم وعزة نفوسهم لكي ترى جداراتهم لعطائك عارية وأنفتهم مجرّدة عر الحياء ؟ »[٥٠] .

هذا التخفيف نفسه من وطأة الأسلوب المطابق يحدث في آثاره المتأخرة بالعربية ، وفيها يعالج موضوعاته بروح من يؤمن بوحدة الوجود . ولكنه ما ان يجنح الى الجدل حتى يرتدّ الى أسلوبه القديم ، ومن الأمثلة على ذلك « لكم لغتكم ولي لغتي » ، وقد ذكرناها سابقاً .

على أن بين المطابقة في كتبه العربية بعامة والمطابقة في آثاره الانكليزية ، فارقاً أساسياً واحداً . فليس في كتاباته الانكليزية تضحية بالمعنى في سبيل الشكل ، أو فيها قليل منها ، إذ أن التعبير هنا دقيق ومقتصد ، في حين أننا بالنظر إلى كتاباته العربية لا نجدنا دائماً على اقتناع بأن جميع التعابير المتطابقة ضرورية يحتمها المعنى وأنها لا ترد في مواضعها من اجل رنينها فحسب ، وان تكرار الكلمات في جملة واحدة اثنتين اثنتين أو ثلاثاً ثلاثاً ، مثلاً ، يمكن الاستغناء عنه بكل يسر ، لو أراد الشاعر ذلك ، دون إضعاف المعنى . أضف أنه استعمل هاتين الكلمتين : « تستنطق وتستفسر » في العبارة « تستنطق الضمير وتستفسر القلب » . فلو شاء الا يصطنع مثل هذا الأسلوب ، لاكتفى بالقول : « تستنطق الضمير والقلب » . وفي ما يلي مثل آخر على ذلك : « قد ملكت قلباً واستعبدت نفساً ... وخلبت عقلاً ... »[٥١] . فمهما يكن لجملة كهذه من مزايا ، فان الاقتصاد ليس فيها . ومن وجوه الاطناب في أسلوبه العربي ، استخدامه الصفات استخداماً مفرطاً ، كقوله في « الأجنحة المتكسّرة » :

«وقبّلت شفتي قبلة طويلة عميقة محرقة»[٥٢] . كما أنه ، إبّان مرحلته الأخيرة يصف مجموعة الالفاظ التي استخدمها التقليديون الداعون الى البلاغة القديمة بقوله انها « جثث محنّطة باردة جامدة » . انه لا يستخدم النعوت بمثل هذا الإفراط في كتاباته الانكليزية البتة ، حتى في«المجنون» حيث بلغ ذروةالخطابية والعنف . ومن الصعب الاهتداء إلى سبب ذلك ، ما دام الاطناب والايجاز ممكنين في كلتا اللغتين على السواء ، بيد أن العربية قد تكون أكثر تسامحاً بهذه الغلطة ، لكونها أغنى من الانكليزية بالمترادفات والمترادفات المتقاربة .

ولكتابات جبران العربية في المرحلتين المبكّرة والمتوسطة ميزة بارزة أخرى ، وهي تلك النغمة الايقاعية الناتجة عن استخدامه أدوات الاستفهام في بدء الجمل أو الفقرات المتعاقبة . ولذلك يستخدم الالفاظ التالية : « أين ؟ كيف ؟ لماذا ؟ أ ؟ » استعمالاً حتمياً . وينزع في ذلك إلى طرح عدد من الاسئلة ثم الاجابة عنها واحداً فواحداً ، على حدّ ما يفعل في « الحروف النارية »[٥٣] . كذلك تنتج نغمة أخرى من تكراره الكلمة الواحدة ، أو استخدامه الكلمات المتشابهة بعضها في جوار بعض ، كما في « حياة الحب »[٥٤] حيث يستعمل :

« هلمّي ! سيري معي ! تعالي ! هيّا ! » ، ويكرّر الكلمة

« لنرجع » مرّتين ، ثمّ « اقتربي » أربعاً . ولقد كرّر أيضاً هذه الضمائر : « أنا ، أنت ، هي ، أنتم » ، أو اسماً - اما منفرداً وإما منعوتاً - كما في ذلك المقطع من « الأجنحة المتكسرة » الذي يتكرر فيه التعبير عن « فكر واحد » غير مرّة(٥٥) . بل يبرز واضحاً في مجموعة الكتابات نفسها نغم تعزيمي أو طقسي يمكننا تمثيله بالمقطع التالي من دعاء جبران إلى الموسيقى :

« يا ابنة النفس والمحبة ، يا اناء مرارة الغرام وحلاوته ،
يا أخيلة القلب البشري ، يا ثمرة الحزن وزهرة الفرح ،
يا رائحة متصاعدة من طاقة زهور المشاعر المضمومة . . .
يا خمرة القلوب الرافعة شاربها إلى أعالي عالم الأخيلة »(٥٦) .

ويمكننا العثور على أمثلة أخرى ، من هذا القبيل ، في ترنيمة الدعاء إلى الحرية في « خليل الكافر » ، وفي قصيدة « جمال الموت » النثرية ، وفي مقطع صلاة من « الأرملة وابنها » ، وفي مقطع آخر يقع في نهاية « يوم مولدي » ، وفي مقطع ثالث في نهاية « على باب الهيكل » . كذلك يتخلل هذا النغم عينه مؤلّفيه « دمعة وابتسامة » و « الأجنحة المتكسّرة » .

أما الروح التي تنفخ الحياة في ايقاع تلك الكتابات ، فهي العاطفية الخالصة ، مما قد يعلّل خصائصها الأخرى - مثل الطلاوة ، والرشاقة ، وتفاوت النغم ، واستعمال كلمات متشابهة أو مترادفة ، لما يتّصف به مدلولها الانفعالي من تعبير عن الاثارة أو الاهتياج أو السخط . ولا بدّ أن في هذا الاقناع العاطفي ما جعل الاطناب الذي يتخلل أسلوبه أمراً غير كريه . غير أننا نقع في الكتابات نفسها على بعض الجمل القصيرة المثقلة ، وكأنها مطروحة في متن الصفحة بفظاظة ، على أن الغرض منها هو أن تثير مغزى أعمق مما تتضمّنه الكلمات . وأمّا انه حاول متقصّداً أن ينحو هذا النحو ، فأمر يبيّنه التطور المتأخر الذي بلغه أسلوبه ، كما يبيّنه مفهومه المثالي للفن ، مما يتّضح في ما يلي :

« . . . . الفن ، بتلك المسافات الصامتة المرتعشة التي تجيء بين النبرات والخفضات في الأغنية . وبما يتسرّب اليك بواسطة القصيدة مما بقي ساكتاً هادئاً مستوحشاً في روح الشاعر »(٥٧) .

ومن الواضح أن أسلوباً تحرّك العاطفية ايقاعه يروق المشاعر . ولعله يروق الخيال أيضاً بواسطة صوره . على أنه لا بدّ لنا ، قبل أن نحاول تحليل الصورة عند جبران ، أن ننبه إلى أنها في مرحلته المتوسطة ، لم تكن هي هي بالتمام في مرحلته المبكرة ، اذ قد تطورت بعض الشيء من حيث الوفرة والعمق والمدلول الرمزي . ولذلك علينا أن نتناول كلاً من تينك المرحلتين على حدة ، وان نقسم الموضوع أيضاً إلى صور مفردة وصور بنائية : أما الصور المفردة ، فنعتقد أنها لا تحتاج الى تعريف ؛ واما البنائية ، فنقصد بها تلك الصور المتآزرة التي تشكل قصيدة تامّة أو مقطعاً من احدى القصص كاملاً(٥٨) .

ولما كانت آثار جبران تعجّ بالصور المفردة ، نستطيع أولاً أن ننتقي بعضاً منها ، كيفما اتفق ، من كتاباته المبكرة ، مثل صورة لبنان في ضوء القمر :

« بان لبنان من تحت تلك الاشعة الفضية كأنه فتى متكىء على ساعده تحت نقاب لطيف يخفي اعضاءه ولا يخفيها »(٥٩) .

واضح أن جبران يرى وطنه بعين نفّاذة البصر . وفي مقاطع أخرى ، يحاول أن يستغل تلك القوة المثيرة للذكريات والعواطف التي تنطوي عليها لفظة « لبنان » بذاتها ، بكل ما تحمله من تداعيات جغرافية وتاريخية ، ويغلب أن يستخدم اسماء أمكنة أو أفراد أو آلهة من اجل الغرض نفسه. وتلي صورتان تموران بالايحائية البارعة يحاول بهما أن ينقل ذكرى انشودة غامضة في داخله لا قبل له ، أو بالاحرى لا ارادة ، بأن ينطق بها :

« هي أعبق من انفاس زهرة الياسمين فأية حنجرة تستعبدها ؟ وأصون من سرّ العذارى فأية أوتار تستبيحها ؟ »(٦٠) .

ولنا كذلك أن نقتبس الوصف التالي لحزن سلمى :

« رأيت تلك الأجفان التي كانت منذ أيام قليلة تبتسم كالشفاه وتتحرك كأجنحة الشحرور قد غارت وجمدت واكتحلت بخيالات التوجّع والألم »(٦١) .

ربّ قائل إن هذا النوع من الصور كان يمكن ادخاله إلى العربية على يد أي شاعر تشرّب مدرسة الرومانطيقية الأوروبية ، ولكن الأمر عندنا لا يبدو بمثل هذه البساطة : ففي اعتقادنا أن شاعراً كهذا لا بدّ له من التحول الفعلي بفضل الرومانطيقيين ، فضلاً عن تعرّفه بهم . وبالاضافة إلى ذلك عليه أن يكون صاحب موهبة فذّة في اللغة وعين رسّام تلتقط أسرار الأضواء والظلال . صحيح أن قدراً كبيراً من صور جبران ، كبعض مطابقاته مثلاً ، مبنيّة على مقابلات حادّة ، ومرسومة بالأسود والأبيض فحسب ، مثلاً : « ابالسة الشقاء » و « ملائكة السعادة » . غير أنه حيثما استطاع التخلّص من هذه النزعة تمكّن من الكتابة البارعة الموحية المثيرة ، على حدّ ما رأينا . كما أنه استطاع أن يضفي على فنّ التصوير بالكلمة نوعاً من الخفاء ، ناشئاً عن تحليقاته الأثيرية الروحية بقدر ما هو ناشىء عن جعله الواقع مثالاً . وهنا يمكننا أن نستحضر صورة جمال سلمى التي اقتبسناها سابقاً ، أو نورد الصورة التالية مثالاً آخر :

« هنيهة مملوءة بتلك السكينة السحريّة التي تضم نفوسنا إلى مواكب الأرواح غير المنظورة(٦٢) .

وإلى أنواع الصور التي ذكرنا حتى الآن ، علينا أن نضيف الصورة الطقسيّة الابتهالية أو التوراتية التي تنتشر في كتابات جبران بغزارة . على أننا نكتفي بهذه الاشارة دون ايراد أمثلة ، اذ لا يبدو ذلك ضرورياً .

وقد استمرت هذه الأنواع المبكّرة من الصور في مرحلة جبران

الثانية ، غير أن صوراً جديدة برزت إلى جانبها ، وقد تميّزت منها بالغنى والعمق والمدلول الرمزي ، على حدّ ما ذكرنا . نجد هذه الصور في كتاب « العواصف » ، وهو يشكل جزءاً كبيراً من آثاره التي أنتجها في تلك الفترة وينمّ عن رؤ يا أعمق ، وقدرة على التخيّل أقوى ، مما في آثاره السابقة . ولما كنّا قد فسّرنا ما فيه من صور رئيسية ، في الفصل السابق ، نكتفي باستعادة بعضها ، كصورة الليل مثلاً : فهي في آن واحد اشارة إلى الليل الفعلي ورمز لتحول الشاعر الى اللاوعي . وفيه أيضاً صورة رمزية لمشهد طبيعي في « حفّار القبور » ، وصورتا غرفة الشاعر وعالمه في « الشاعر » ، وهي صور تأتي عفو الخاطر لا تقيّدها السببية العاديّة ، وتنطوي على مدلول يكاد أن يكون سوريالياً . ومن الجلي أن صوراً كهذه ليست زخرفية بل وظيفية ، حتى اننا لو استبعدنا جميع معانيها ما عدا معناها الصريح لكانت النتيجة نقصاً وتشويهاً فادحاً .

وأمّا الصور البنائية عند جبران ، فهي إمّا مماثلات (Allegories) وإما رؤى للحياة أو لمظهر من مظاهرها . فالمماثلات ، وفيها تشخيص مفاهيم واتجاهات وصفات عامّة ، أكثر وفرة من الرؤى في مرحلتيه المبكّرة والمتوسّطة . ومع ذلك ، فلعلّه لم يميّز بين التماثل والرؤ يا ، اذ يبدو أنه ينظر إلى كلتيهما نظرة واحدة ويسبغ عليهما اسماً واحداً وصيغة واحدة . ذلك بأنه في قصيدة نثرية من المرحلة المتوسطة عنوانها « رؤ يا »[٦٣] ، يقصّ خبر ثلاثة أشباح يراها على شاطىء البحر ، وجميعها تؤكّد أن الحب والتمرّد والحرية هي حقيقة واحدة مطلقة . على أنّه يتحصل لدينا انطباع شديد بأن تلك الاشباح هي في الواقع هذه الفكر الثلاث مشخّصة . والى هذا ، فلا ريب أن عند جبران بعض الصور البنائية التي تشتمل فعلاً على رؤ ى للحياة ، كصورة الحياة بصفتها مواكب ، مثلاً ، في قصيدة « المواكب » التي كتبها في نهاية مرحلته المتوسّطة . وتقنعنا قصيدة مبكّرة عنوانها « رؤ يا »[٦٤] ، وهي رؤ يا تتصوّر القلب البشري طائراً ميتاً ، انها رؤ يا بكل معنى الكلمة ، ولو أن فيها عنصراً من التشخيص ؛ اذ أن الشاعر يصوّر فيها ما قد رآه بعين ذهنه رؤ ية حقيقية ، وهو لا يتوسّل أسلوباً للتعبير فحسب .

وبما أن معظم هذه القصائد ينتهي بعبرة اخلاقية ، يعبّر عنها بطريقة حكمية في الغالب ، كان فيها من عناصر الحكاية الرمزية عنصر بارز . ففي القصيدة النثرية « أمام عرش الجمال » ، تكشف « ابنة الاحراج » للشاعر عن حقيقة الجمال بأن تؤكد في خاتمة القصيدة :

« ان الجمال هو ما تراه وتودّ أن تعطي لا أن تأخذ »[٦٥] . وفي قصيدة نثرية أخرى ، عنوانها « بين الخرائب » ، يختتم سليمان ومحبوبته حديثهما بهذه الحكمة : « لا تحفظ الأبدية إلا المحبّة لأنها مثلها »[٦٦] .

ولولا السموّ العاطفي في ايقاع هذه القصائد وعمل الخيال في خلق صورها المفردة ، لكنّا دعوناها مجرّد حكايات رمزية بسيطة ، وخاصة لأنها مكتوبة نثراً ، سوى أن في طوقنا ، مع ذلك ، أن نلمح في خصائصها المثليّة والحكميّة بذور الحكايات الرمزية والأمثال التي سوف يكتبها من بعد . أضف أن هذه القصائد اتّسعت لعدد كبير من الكلمات المجردة ، بيد أنها بقيت ذات مستوى عال من التوهج الشعري ، ولم تبد مجرّدة في معناها ومبناها ، وذلك بفضل الايقاع والصورة . فالواقع أن ألفاظاً مثل « الموت ، الحياة ، العدم ، الزمن ، المطلق ، القوة ، الخيال ، المحبّة ، العدل ، الانسان ، الطبيعة ، الشرائع ، المادّة » وهلّم جرّا ، تتكرر فيها مراراً كثيرة .

ويمكننا الآن أن نبدي بعض الملاحظات في عادة جبران في الكتابة إبّان مرحلته المبكّرة وأوائل مرحلته المتوسّطة ، مما يتضمّن « العواصف » . وترتكز هذه الملاحظات الى مراجعتنا المسوّدات الأوَل - والتالية أحياناً - لعدد لا بأس به من القصائد والقصص التي كتبها في أثناء تلك الفترة . فالمسوّدات الأوَل للقصائد تبينّ على نحو ثابت أن يدأ مضطربة خطّتها . ذلك أن لغتها كثيرة الأغلاط ، وبعض الصور فيها ناقصة غير موسّعة . ومما يمكن الاستدلال عليه بهذا ، أن جبران كان معتاداً أن يكتب تحت وطأة انفعال مفاجىء يُخضِع له طاقته النقدية الواعية . فقد كان ، بهذه المثابة ، كاتباً يعتمد الالهام . ولا بدّ أنه وثق بالهامه ثقة شديدة ، اذ ليس في أيّة من المسوّدات النهائية تغيير ملحوظ لما في الأصل من حالة وايقاع وصورة ، وان كان قد لفتنا فيها قدر كبير من تطوير بعض الصور المفردة واضافة بعض التفاصيل وتصحيح اغلاط لغوية .

ومن المرجح جداً أنه كتب القصص بالطريقة نفسها ، اذ ليس في مسوّداتها النهائية أي تبديل في الحبكة أو الأشخاص ، ما خلا تطوير بعض الصور وتصحيح أغلاط لغوية فحسب . ومع ذلك ، فللقصص - كما نعلم - حبكات في غاية البساطة وقدر قليل من تصوير الأشخاص ، لكونها تتألّف بالدرجة الأولى من قصائد غنائية وخطب طنّانة ، وكلا هذين النوعين يمكن أن يكتب على احسن وجه تحت وطأة انفعال مفاجىء .

وحالما ننتقل من « العواصف » الى « المجنون » تتبدّى لنا اتجاهات جديدة على نحو جلي . وتشمل هذه الاتجاهات حدّة في التفكير ، وايجازاً في التعبير ، واستخداماً للرمزية متزايداً ، فضلاً عن بروز نوع من الرمز جديد ، واستمراراً في استخدام الحكاية الرمزية . غير أن حدّة التفكير لا تسبّب أي نقص في التدفق العاطفي ، اذ يتواجد هذا وتلك في معظم مقطوعات الكتاب بنسب متساوية[٦٧] . ولم يبق جبران على هذا التوازن في جميع آثاره المتأخرة ، سواء العربية منها والانكليزية . أمّا « السابق » و « التائه » (وهما بالانكليزية) وسائر آثاره العربية تقريباً التي صدرت بعد « المجنون » ، فهي مجرّدة وتقريرية إلى أبعد الحدود ، مما جعلها ادنى مرتبة من « المجنون » بمعيار أدبي صرف .

يبدو لنا أن جبران ، في هذا الكتاب ، جعل من عقله شريكاً في عملية الخلق بصفته أداة ضبط وتوجيه ، فتمكّن تبعاً لذلك أوّل مرة من تحقيق الايجاز والضبط والاشباع في التعبير ، بغير أن يشوبه الاطناب ، وقد كان غلطته الكبرى في ما مضى . ولا بدّ أيضاً أنه ابتدأ منذ ذلك الحين يتعهّد هذه الخصائص متقصّداً . وتقول السيدة يونغ إن شعاره كاتباً كان « الكلمة الحتمية في الموضع الحتمي »[٦٨] . فمن المؤكد أن هذا لم يكن دأبه قبل « المجنون » حيث تعوّد مزج الجمل القصار بفقرات طوال متعرّجة .

وقد اقتاد جبران ، بعد « العواصف » ، اعتقاده بوحدة الوجود إلى التنقيب عن رموز من شأنها أن تمثّل الفكرة الاساسية الكامنة وراءه بصورة مناسبة ، ألا وهي وحدة الموجودات جميعاً . فاستخدم ، في « المجنون » ، رموزاً مختلفة متعدّدة ، منها البحر في احدى المظان ، حيث الجدول يمثّل الانسان ، والبحر الأعظم في مظنّة أخرى ، وفي مظنّة ثالثة الشجرة التي جذورها الانسان وأزاهرها الله . أما الرمز الذي اصطنعه في « المواكب » لأجل الفكرة نفسها ، فهو الغاب ، حيث الناي هو الهادي اليه والمرشد في داخله . على أنه يعود فيجعل البحر رمزاً في قصيدة عنوانها « البحر » لا يمكننا تحديد تاريخها بالضبط ، ولكنّها قد ترجع الى السنة نفسها التي كتب « المواكب » فيها ، أو إلى ما بعدها بقليل[٦٩] .

ويمكننا أن ندعو هذه الرمزية رمزية قياسية ، اذ لا قبل باستخدامها إلّا لمن يعتقد أن بين المرئي وغير المرئي توافقاً[٧٠] ، وأن الظاهرات المرئية تعلن حقيقة ما هو غير مرئي ، أو كما يقول غوته ـ وهو يعتقد بوحدة الوجود أيضاً : « ان ما هو جزئي لا يمثّل ما هو كلي على صورة حلم أو ظل ، بل على صورة كشف خاطف لما لا يسبر غوره »[٧١] . ومن هذه الناحية ، على ما نعتقد ، يقصد جبران برمز البحر أن يعلن حقيقة وحدة الموجودات جميعاً ، وهي حقيقة لا يُسبر غورها ، ولا سيّما في « النبي » ، حيث يدعو البحر « أمّاً » على نحو ذي مغزى . وأما البلور والضباب ، وهما يمثّلان حالين يجتازهما الشيء الواحد : حال الوجود المحدود الجزئي وحال فنائه في الحياة الكليّة ، فهما رمزان ينتميان إلى الرمزية القياسية أيضاً ، شأنهما شأن فكرة الموت باعتباره « راحة على الرياح » ، مما يعني أنه عرضي فقط وان المرء سيعود بعد الموت حالاً إلى الحياة .

وفضلاً عن الرموز المتعلّقة بوحدة الوجود ، وفي اعتقادنا أن ما ذكرناه منها آنفاً يشكل رموزاً أساسية فيها ، فقد استخدم جبران رموزاً تقليدية ، ومنها مثلاً : التنين رمزاً للشر والطغيان الجائر ، والقديس جرجس رمزاً للمحرّر الغالب[٧٢] ، والعنقاء[٧٣] وتموز[٧٤] رمزين للتجدّد والانبعاث الدائمين . ونحن نستحضر هذه الرموز لأنها توافق تعريف الكلمة الأوسع ، مما يتضمّن استخدام « أي مجاز أو أسطورة أو خرافة أو مثل رمزي أو صورة شعرية ، للدلالة على ما يشغل الشاعر عقلياً وعاطفياً »[٧٥] . على أن هذا التعريف لا ينطبق إلا اذا استخدمت تلك الأنواع الرمزية على نحو تلميحي . أما اذا أعيد إنتاجها بأي تفصيل ، فانها تحتفظ بطبيعتها الأصلية ، ولا يمكن أن تدعى رموزاً بحال من الأحوال . الا أن جبران يفي بهذا المطلب اذ يستخدم تلك الأسماء الأسطورية التي ذكرنا ، مما يغاير تماماً عادته المبكّرة في تمثيله الأشباح والآلهة والحوريات في حكاياته المجازية وشعره المجازي واصفاً إيّاها بتفصيل صريح .

وعلى الرغم من استعماله الرموز استعمالاً وافراً ، فانه لم يكن شاعراً رمزياً بالمعنى الحديث ، ولم يقصد أن يكون . ذلك بأن عنصر الرمزية الذي دخل فنه لم يمنعه من البقاء على عادته المزمنة في توكيد المبادىء الاخلاقية والمفاهيم العامّة بصورة مباشرة ؛ فهو لم يتخلّ قط عن تعليميّته القديمة ، اذ تبرز نبرتُها في حكاياته الرمزية وأمثاله المتأخّرة . فالمتصوّف المؤمن بوحدة الوجود الذي احتاج إلى الرموز للتعبير عمّا يرمي اليه ، كان أيضاً نبيّاً شاعراً يهدف إلى التبشير بالحق[٧٦] . على اننا نجده ، في حكايات المجنون الرمزية ، أكثر مداورة في تقديم مبادئه العامّة مما هو في قصائده المبكّرة أو حكاياته الرمزية المتأخّرة في « السابق » و « التائه » .

والآن ننتقل الى الحديث عن الأمثال الحكمية . فعلى حدّ ما ذكرنا سابقاً ، كانت نماذجها الأوليّة في خاتمات بعض قصائده . والى هذا ، فقد كان لها أيضاً جذور في مظهر آخر من مظاهر شعره المبكّر ، حيث يغلب تكرار جمل من شأنها أن تقوم بذاتها مستقلّة عن سياق الكلام حتى يسهل عزلها منه ، مثلها مثل بيت الشعر العربي التقليدي . أما استخدام جبران للمثل ، في ذاته ، فقد كان واسعاً إلى الغاية : اذ وضع كتاب « رمل وزبد » برمّته في هذا الشكل ، واتّبع الأسلوب الحكمي إلى أقصى حدّ في آثاره المتأخّرة التي لا تنحو منحى الحكاية الرمزية . فاذا اتخذنا « النبي » ، مثلاً ، تبيّن لنا أن هذه القاعدة لا تشمل مواعظه فقط ، بل خاتمته ومقدمته أيضاً ، مع انهما تتصفان بالحنين والاستغراق في الغنائية . ويصدق القول نفسه على كتاب « آلهة الأرض » الى حدّ بعيد ، وان كان من المفروض أنه قصيدة . زد على هذا أن « المواكب » من بين آثاره العربية ، حكميّة إلى حد بعيد ، ولا سيّما ذلك الجزء منها الذي ينطق الشيخ به ، حيث يقصد بكل بيت تقريباً أن يكون حكمة وأن يقتبس مثلاً ، وأمّا سائر آثاره العربية المتأخرة ، وأهمها « ارم ذات العماد » ، فهي حكميّة جزئياً على الأقل . ولذا ، فان أمثال جبران العربية أكثر كثيراً جدّاً مما قد يظن المرء لوعدّ الأمثال الصريحة وحدها ، حتى أن الصحافيين الذين يحبّون زخرفة صفحاتهم بأقوال العظام يجدون في آثاره معيناً دفّاقاً يمكنهم الأخذ منه ، شأنهم في ذلك شأن العديدين من الوعّاظ والخطباء في لبنان والولايات المتحدة[٧٧] .

ولئن كان هذا الميل إلى الأقوال المأثورة بصفة عامة في انتاج جبران ـ وبخاصة في « رمل وزبد » ـ قد أكسبه جمهوراً كبيراً من

المعجبين ، ولنا أن نقول المروّجين كذلك ، فقد كان ذلك على حساب الوحدة في كتاباته . كيف يمكن تحقيق الوحدة في نتاج أصغر جزيء فيه تامّ بذاته ؟ حتى نظريته المتأخرة في فن الكتابة ، ومؤدّاها « الكلمة الحتمية في الموضع الحتمي » ، تنمّ عن اهتمام مفرط بالمقوّمات ، أو الأجزاء ، على حساب الكل . ولنأخذ « النبي » ، وهو يعتبر رائعته بوجه عام ، وننظر فيه من حيث مدى كونه بنية كاملة . إن وراء السعي لاضفاء الكمال على المواعظ وكلّ ما فيها من أمثال حكميّة ، تكمن لا مبالاة فنيّة جعلته يدع النبي واقفاً من الصباح إلى المساء يلقي العظة بعد الأخرى ، بغير أن يفكّر البتّة في أنّ ذلك الشيخ قد ينال منه التعب أو أن سامعيه ربّما لا يقدرون أن يركزّوا الانتباه على عظاته لفترة طويلة . كتلك . ولكي لا يتحوّل الكتاب إلى مجموعة من المواعظ فحسب ، كان ينبغي لجبران أن يفكّر بحبكة أكثر تركيباً ، يجتمع فيها أشخاص واقعيّون ويتفاعلون ويحدث مزيد من الأحداث .

ولعلّ نظرة إلى التأثيرات التي شكّلت أسلوبه من شأنها أن تساعدنا في تحديده على نحو أقرب إلى الدقة . وسنبدأ بأسلوب النثر الشعري الذي تتصف به القصص والقصائد النثرية في المرحلتين : المبكّرة ، والمتوسّطة المنتهية بكتاب « العواصف » والمتضمّنة له . كذلك سنتحدث عن شكل القصائد النثرية وصلته بالأسلوب ، ثم ننتقل إلى التطور المتأخر في الأسلوب والشكل معاً ، شكل الحكايات الرمزية والأمثال . وقد سبق لنا أن نبّهنا إلى تأثير شكل القصة أو الرواية الرومانطيقية في قصص جبران ، والى واقع كون هذه وتلك مكتوبة بالنشر الشعري . ولما كنا قد عزونا بعض لغة جبران الى التراث الطقسي الابتهالي ، فعلينا أن نضيف أيضاً تأثير الايقاع والصورة في ذلك التراث ، وما دام من المحال أن نأتي بأمثلة على خصائصه كلها ، فاننا نكتفي باقتباس فقرة نموذجية من صلاة يرقى عهدها إلى القرن السابع عشر :

« نطلب منك أيتها البتول ، أمّ الابن الوحيد ، والطور المقدس الذي أومضت فيه النار الإلهية ، والعليّقة المتنفّسة التي ما انضرت من أجيج اللهبة الذكيّة ، البرج المشيّد الذي قطنه رب المجد بقوّته القوية ، الجفنة المباركة التي حملت العنقود المبارك الذي قطرت منه الحلاوة المنقذة البريّة ، الغمامة النيرة التي فاضت على العالم وانتشل منها مطر الأفراح الروحية »[٧٨] .

إن النبرة الابتهالية والصورة الطقسية والطبيعية ، اللتين تتصف بهما هذه الصلاة العائدة إلى القرن السابع عشر ، لا تختلفان اختلافاً كبيراً عن النبرة والصورة في أناشيد عديدة كتبها جبران ، وهي في الواقع استعارات أو رؤى تنتظم المقاطع في قصصه قصيدة واحدة ، تكشف بوضوح عن تأثير سِفر الرؤيا ومرّاش . ذلك أن الخاصيّة الاساسية التي تميّز ايقاع جبران وبناء أسلوبه ، وقد سبقت الاشارة اليها ، تطابق الأسلوب التوراتي في العربية[٧٩] . وربّما في لغات أخرى أيضاً[٨٠] ، مطابقتها لأسلوب مرّاش . ولكي نبيّن كيف اكتسب جبران ذلك الأسلوب واعتمده ، وكيف اختلف أسلوبه عن أسلوب أسلافه ، علينا بادىء بدء أن نربط قصائده النثرية بنظائرها في الأدب الغربي الحديث . فقد تأثّر هويتمن ، مطلق الشعر النثري الأميركي ، بالكتاب المقدس تأثراً كبيراً . أمّا الشعر النثري الفرنسي ، فيمكن ردّ أصوله إلى الكتاب المقدس في المرحلة الأولى ، ومن ثمّ إلى النثر الشعري عند كبار الرومانطيقيين[٨١] ، والى هويتمن[٨٢] أيضاً . ومع أن الرمزيين والسورياليين حسّنوا فيه كثيراً ، فلا يعقل أن يكون جبران قد تأثّر بالسورياليين ، نظراً لأنهم ينتمون إلى مرحلة متأخرة . وأما الأدب الانكليزي ، ففيه ذلك النثر المنمّق غاية التنميق من نتاج باتر وراسكن والذي اطّلع جبران عليه[٨٣] ، ناهيك بنتاج دي كوينسي ، ومعرفته به غير مؤكّدة . هذه طبعاً خلاصة توجز جزءاً من قصة طويلة ، الا انها قد تفي بغرضنا . ولئن كان جبران أتى متأخراً ، فقد أمكنه الاعتماد على كلّ من سبقه ممّن ذكرنا ، غير أن خصائص شعره من مضمون وايقاع وصورة ، كلها تمتاز برقة شعور رومانطيقية لا نلقاها الا عند الرومنطيقيين وفي الأسفار الشعرية والخيالية من الكتاب المقدس . إن الأمثلة الأوروبية التي ذكرنا ، فقد كانت مهمّة بنوع ما دون شك ، اذ أثبتت أن ما قام جبران به كان منوطاً باتجاه عامّ راسخ .

ويطرح هنا سؤال آخر صعب وأكثر اثارة للجدل : ما هي علاقة القصيدة النثرية بالشعر الحرّ في الفرنسية ، وما الفرق بينهما ، ولماذا نربط شعر جبران بتلك لا بهذا ؟ ثمّة من يزعم أن للشعر الحرّ والقصيدة النثرية مصادر واحدة ـ أعني الكتاب المقدس ، وهويتمن[٨٤] ، وكبار الرومانطيقيين . أضف إلى هذا أن الشعر الحرّ ، وقد اطرح جميع قيود القافية والوزن التقليدية ، أصبح يتعذر تمييزه إيقاعيّاً من القصيدة النثرية ، إذ أن كليهما حرّ الايقاع حرية مطلقة[٨٥] . ومع ذلك ، فمن الممكن التفريق بينهما اذا ما نظرنا إلى نقطة انطلاق كل منها ومراحل تطوّرهما المتوسّطة . فالفارق بينهما ، على ما يقول ادوار دوجاردان :

« كانت القصيدة النثرية محاولة لتحرير الشعر انطلاقاً من النثر . أما الشعر الحر ، فقد استهدف الغاية نفسها ، ولكن انطلاقاً من الشعر »[٨٦] .

والواقع أن من الممكن التحدث عن مرحلة متوسطة في تطوّر الشعر الحرّ تقع بين التقيّد بالوزن والقافية والتحرّر النهائي منهما ، ويمكن أن ندعوها مرحلة الشعر المحرّر (vers libéré) ، في أثنائها تحرّر الشعر الفرنسي من بعض قيوده على يد فرلين ومالارميه ورامبو وشعراء آخرين عاصروهم[٨٧] . بعدهم فقط برز الشعر الحرّ الحقيقي إلى الوجود .

ومن الواضح أن نقطة الانطلاق عند جبران لتحرير الشعر العربي ، كانت النثر العربي ، إذ تبقى قصيدته النثرية نوعاً من

النثر ، بصرف النظر عمّا يتخلّلها من ايقاع وخيال وعاطفة ، مهما كان مقدارها كبيراً . ففي ما كتبه من شعر وفقاً لتقليد العروض العربي شكلاً ، لم يخرج عن حدود المسموح به عروضياً ، من تنويع في القافية وجوازات في وزن القصيدة الواحد . صحيح أنه نظم قصيدة « المواكب » على وزنين ، إلا أنه نظم معظم قصائده على وزن واحد وقافية واحدة .

لقد كان لتراث الأدب الغربي من الشعر النثري فضل على جبران . غير أنه استطاع أن يقتبس منه ويتعلّم كما لم يستطع ذلك احد من كتّاب النهضة قبله . لقد قام بتهذيب اللغة المألوفة التي استخدمها بعض هؤلاء . أضف أنه تمكّن من تعهّد القصيدة النثرية وتقريبها إلى الكمال بصفتها نوعاً من الأنواع الأدبية ، بديل أن يرضى بقطع من النثر الشعري يوردها اتفاقاً على حدّ ما فعل أسلافه . أما ترنيمات الكنيسة فليست جميعها شعراً . ويصدق الحكم نفسه على آثار مرّاش أيضاً . على أن أسلوب جبران خالف الكتاب المقدس أيضاً بسبب من الدور الذي قامت به عاطفته الرومانطيقية .

وقد اتحد الخيال الطليق والعاطفة ، وهما من ميزات الرومانطيقية ، بالطابع الطقسي واللغة المألوفة المهذّبة ، فجعلت أسلوب جبران في قصائده النثرية مختلفاً للغاية عن الأسلوب الذي اتّبعه كتّاب النثر المنمق في الأدب العربي القديم وكتّاب النهضة الكلاسيكية في القرن التاسع عشر . أمّا التأثير الذي خلّفه بعض كتّاب النهضة في أسلوب جبران ، فلا يتعدّى حدود بضعة انطباعات متفرّقة ؛ اجمالها : بعض صور تذكّرنا « بنهج البلاغة »[٨٨] ، وبعض تعبيرات واشارات بلاغية مقتبسة من اسحق ترد في « العواصف »[٨٩] ، ومحاكاة لايقاع القرآن وتكراره في قصيدة نثرية من « دمعة وابتسامة » عنوانها « الجمال »[٩٠] . وثمّة كاتب آخر ، هو أمين الريحاني ، وقد كان معاصراً لجبران وأكبر منه سناً ـ سبق أن حاول ادخال القصيدة النثرية إلى الأدب العربي متأثراً بهويتمن ، ولكنّه اخفق لافتقاره إلى موهبتي الخيال والعاطفة اللتين اتصف جبران بها[٩١] افتقاره إلى مقدرته اللغوية .

وفي مجرى بحثنا التطور المتأخر الذي انتهى اليه أسلوب جبران ، يمكننا أن نتناول أولاً طريقة التعبير الحكمية السائدة ،والمثل المستقل ، فنعالجهما باعتبارهما مظهرين مختلفين للحقيقة الواحدة . فلما كان بعض الرومانطيقيين ، أمثال ف . شليغل ونوفاليس وهوغو ، قد تركوا مجموعات من الأمثال الحكميّة (أو الكلمات المأثورة) خاصة بهم ، فربما حذا جبران حذوهم . وقد آثر أمرسون ونيتشه ، والمتصوفة بعامة ، أساليب تمتاز بنكهة حكمية قويّة ، فأنتج كلّ منهم أيضاً مجموعة من الأمثال المستقلة خاصة به . كما أن بلايك خلّف « أمثال الجحيم » ، وفي الكتاب المقدس سفر خاصّ بالأمثال . اضف إلى هذا اننا وجدنا في احدى مفكّرات جبران ، ويرجع تاريخها إلى ١٩١٢ ، حوالي مائتين من أقوال محمّد أو أحاديثه . وعليه ، يجب أن نتحدّث عن التراث الأدبي الذي ينتمي اليه أسلوب جبران المتأخر ، لا عن تأثير فلان من الكتّاب ، أو كتاب كذا وكذا ، على وجه التخصيص ، وان كنا نجعل لهذه القاعدة استثناء واحداً ـ وهو تأثير الكتاب المقدّس في « النبي » و « يسوع ابن الانسان » بخاصّة . وينبّه نعيمة الى أن جبران في « النبي » استعار بعض التعبيرات التوراتية ، يذكر منها « قيل لكم . . . أما أنا فأقول لكم » ، و « الحق أقول لكم »[٩٢] . ثمّ إنه ، في معظم آثاره المتأخرة ، يستخدم واو العطف على نحو يماثل استخدام الكتاب المقدّس لها أحياناً كثيرة جداً ، كما يستخدم الكثير من التعابير التوراتية الأخرى . ولا بدّ أنه ، في « يسوع ابن الانسان » ، استهدف أسلوباً يكون في آن واحد أسلوبه الخاص بما لا يقبل الجدل ويكاد لا يتميز من أسلوب العهدين القديم والجديد .

وينسب الاستاذ نعيمة استخدام جبران للحكاية الرمزية في « المجنون » وبعده الى تأثير « هكذاتكلّم زارادشت » لنيتشه[٩٣] . وقد زاد الدكتور جبر عليه تأثير الكتاب المقدّس[٩٤] . بيد أننا نعتقد أن في الأمر أكثر من ذلك ، إذ أن شعره ـ على حدّ ما نبّهنا سابقاً ـ تميّز منذ البداية بسمة السرد في الحكاية الرمزية وان ناقداً غربياً قد سمّى قصص جبران حكايات رمزية شعرية ؛ وقد دعاها مترجمها مواعظ تلبّست شكل الحكاية الرمزية ، وردّها إلى تقليد قدامى الوعّاظ . ولنا أن نستدل بهذا على أن جبران باصطناعه الحكاية الرمزية شكلاً فنياً ، كان على نحو ما يرعى نزعة متأصلة فيه . لقد نشأت الحكاية الرمزية في الشرق[٩٥] ، وتبعاً لذلك كان من الطبيعي لجبران أن يستخدم واحداً من أساليب التعبير عن حكمة الشرق ، وقد أثرت فيه تلك الحكمة (بما فيها الكتاب المقدس) أبلغ تأثير . كذلك يبدو أن وراء اختياره ذلك الأسلوب اعتقاداً بوفاء الحكمة الشعبية بالمراد ، إذ بين حكاياته الرمزية بالانكليزية أربع تبيّن لنا أنّها نوادر شعبية لبنانية ، وهي « الثعلب »[٩٦] و « الملك الحكيم »[٩٧] و « البهلول »[٩٨] و « ملك أردوسة »[٩٩] . ولربّما كان فيها المزيد مما فاتنا ، لمعرفتنا الضئيلة بالفولكلور اللبناني وانعدام البحث في هذا المجال .

أما الصورة في أسلوبه المتأخّر ، فمنها ما ينتمي إلى تراث وحدة الوجود ، كصور البحر والجدول ونقطة الماء مثلاً . ومن المرجّح أن يكون الموت باعتباره مكان راحة عرضياً صورة نموذجية عند القائلين بالتقمص ، اذ قال أحد الشعراء المعتقدين به : « . . . لا شيء يموت كي يموت . . . لكنّما يستريح هنيهة فقط ! »[١٠٠] .

وقد سبق لنا أن ذكرنا أنّ جبران اقتبس من بلايك رمزي الناي والنافخ فيه ، ويمكننا الآن أن نضيف صورتي السماء والجحيم اللتين تتكرّران في « المجنون » ، وفي آثاره المتأخّرة أيضاً ؛ ويمكن أن تردّا إلى ذلك المصدر بعينه[١٠١]. زد على هذا أن لنيتشه أهمية في هذا

المضمار أيضاً ؛ اذ أن نعيمة يبيّن على نحو وافٍ مديونية جبران له كما تتضح في احدى قصائده المتأخرة بالعربية ، وهي « نفسي مثقلة بأثمارها »[١٠٢] ، وفيها بضع صور تحمل سمة تأثير نيتشه واضحة . ونود أن نشير كذلك إلى بعض ما يذكّرنا بنيتشه ، في « المجنون » مثلاً ، حيث يفارق بين « العالم الكامل » ذي « الشرائع الكاملة » وبين المجنون نفسه ، فيصفه بأنه « سديم »[١٠٣] ، مما يذكّرنا بتوكيد نيتشه أنه « لن يخرج من الأنسان كوكب وهّاج حين تزول بقيّة السديم من نفسه »[١٠٤] . الى هذا ، يقول جبران في نبيّه إنه « فجر يومه »[١٠٥] . ويقول زارادشت في ذاته : « . . . أنا الديك الصائح ولّما يزل الظلام منتشراً على السبل »[١٠٦] . كذلك يتكرّر في « النبي » رمزا الافعوان والنسر الزارادشتيّان بشكل معدّل كثيراً[١٠٧] .

وأخيراً ، ففي « مرثاة امرأة من جبيل » من كتاب « يسوع ابن الانسان » ، يوحّد جبران بين يسوع وتموّز على نحو يذكّرنا بقصيدة شلي في كيتس ، وفيها وحّد شلي بين كيتس وأدونيس ، وما الأخير إلا تموّز باسم آخر ، وهو أيضاً ـ على ما يقول ج . غ . فرايزر ـ احد الآلهة الذين تسرّبت عباداتهم الى النصرانية في مرحلة مبكرة جداً ، أو على الأقل أثرت فيها ، بطريقة من الطرق[١٠٨] . والبيتان الافتتاحيان في قصيدة جبران ، وهما لازمتها ، هما :

« ابكين معي ، يا بنات عشتروت
ويا كل محبّي تموز »[١٠٩] ،
في حين أن شلي يبدأ قصيدته هكذا :
« ابكي على أدونيس ـ فهو ميت !
إي ، أبكوا على أدونيس . . . » .

ويتكرّر البيت الأول في هذا المقطع أوّل بيت في المقطع الثالث[١١٠] .

ومع أن هذه التنبيهات الى التأثيرات التي شكّلت أسلوب جبران قد تكون غير مستنفدة ، فاننا نعتقد أنها تبيّن على نحو كاف أية مصادر أمدّت أسلوبه بالغذاء فوفّرت له انماطاً من الايقاع والصورة . ومع ذلك ، فقد كان جبران وما زال مشهوراً بتلك المزايا الخاصّة التي جعلت « الأسلوب الجبراني » مرادفاً للابداع والاصالة . وتفسير هذا الأمر ، انه كان شاعراً تعليمياً ، ولذلك كانت منازعه ولغته جميعها محصورة في حدود مذهبه . وكان في كل مرحلة جديدة من مراحل تطور مذهبه يعيد بعض منازعه وينوعها تنويعاً يسيراً ، كما كان يعيد ويكرر نغمات الايقاع والصور بعينها تكراراً ملحاً حتى تصبح ملكه الخاص وتعرف به ، تعرف بأنها « جبرانية » . كما كان يسبغ عليها من شعوره المتوهّج ما يجعل الناس ينسون أصولها خارج أسلوبه ، أو على الأقل يجعل من الصعب عليهم أن يتذكروا تلك الأصول .

المراجع

١ ـ المجموعة ، ج ١ ، ص ٤٥ .
٢ ـ المرجع نفسه ، ص ٥٤ .
٣ ـ نفسه ، ص ٥٧ .
٤ ـ نفسه ، ص ٥٨ .
٥ ـ جبران حيّاً ، ص ٩٥ ـ ٧ .
٦ ـ المجموعة ج٣ ، البدائع والطرائف ، ص ٢٠٢ ـ ٩ . ظهر الكتاب الأخير في مصر ، ١٩٢٣ . المقالات التي ذكرناها لم يتضمّنها أي من كتب جبران المبكرة . وكل ما ظهر بعد « العواصف » من آثار جبران بالعربية لم يقرّ من قبله ، نعيمه ، مقابلة ، أيلول ١٩٥٧ .
٧ ـ المرجع نفسه ، ص ١٧٣ ـ ٦ .
٨ ـ انظر : المجموعة ، ج ١ ، المقدمة ص ظط .
٩ ـ المجموعة ، ج ٢ ، ص ٢٦ .
١٠ ـ المرجع نفسه ، ص ٢٧ .
11 - Spirits Rebellious, introduction , pp. X - XI.
12 - « Spirits Rebellious », The Examiner, 24 Sep. , 1949.
١٣ ـ لبنان الشاعر ، ص ٩٩ .
١٤ ـ زيدان وجبران ونعيمه ، روّاد القصة في لبنان ، الآداب ، ج ٥ ، ع ٣ ، آذار ١٩٢٧ ، ص ٩٠ .
١٥ ـ القصّة في الأدب العربي الحديث ، (مصر ، ١٩٥٢) ، ص ٢٦٥ .
16 - Albert J. George , French Romanticism, pp. 119 - 32 ,138 - 42.
١٧ ـ المجموعة ، ج ١ ، المقدمة ، ص ١٧ .
١٨ ـ نعيمه ، جبران ، ص ٣٩٣ ـ ٨ .
١٩ ـ المجموعة ، ج ٣ ، العواصف ، ص ١٢٩ ـ ٤٣ .
٢٠ ـ قد يقال القول نفسه في « الرواية » غير المنشورة عن القومية السورية .
٢١ ـ « لكم لغتكم » ، جبران حيّاً ، ص ٩٥ .
٢٢ ـ الموضع نفسه .
٢٣ ـ الموضع نفسه .
٢٤ ـ المجموعة ، ج ٣ ، البدائع ، ص ٣٤٥ .
٢٥ ـ الموضع نفسه .
٢٦ ـ المجموعة ، ج ٢ ، المواكب ، ص ٢٧٢ .
٢٧ ـ العقاد ، الفصول ، ص ٤٦ ؛ عمر فاخوري ، نظرة في نظم جبران ، الأمالي ، ع ٣٥ ، ١٩٣٨ ، ص ٢٧ ؛ مارون عبود ، جدد ، ص ٧٢ ؛ وديع ديب ، الشعر العربي في المهاجر الأميركية ، (بيروت ، ١٩٥٥) ، ص ٢٦ ـ ٣٠ ؛
Tahir Khemiri and G. Kampffmeyer , Leaders in Contemporary Arabic Literature, pt. 1 , (London, 1930) , p. 18.
٢٨ ـ نعيمه ، الغربال ، ص ٩١ ـ ١٠٧ .
٢٩ ـ لاحظ كثيرون قبلنا أثر الأسلوب التوراتي العربي في أسلوب جبران . على أنهم لم ينتبهوا الى الأثر الخاص للترجمة الانجيلية باعتبارها معارضة لليسوعية من حيث مستوى الألفاظ ومراتبها .
٣٠ ـ المجموعة ، ج ٣ ، البدائع ، ص ٢٤٦ .
٣١ ـ جبور عبد النور ، جبران واللغة العربية ، الحكمة ، ع ٨ ، ١٩٥٤ ، ص ١٢ ؛ يقدّر الاستاذ عبد النور لغة جبران حقّها دون اثارة مسألة صحّتها قواعدياً .
32 - Gilbert Highet , The Classical Traditions , Greek and Roman Influences on Western Literature , (Oxford, 1949) , p. 406.
انظر أيضاً : عبّود ، جدد ، ص ٨٦ .
33 - Graham Hough , The Romantic Poets, Grey Arrow Edition, (London, 1958) , p . 73.

٣٤ - المجموعة ، المرجع المذكور سابقاً ، ص ٣٤٥ .
نقلاً عن العقّاد ، ص ١٨ .

35 - See : Khemiri and Kampffmeyer , op . cit.

٣٦ - وديع ديب ، المرجع المذكور سابقاً ، ص ٤٧ ؛ عمر فاخوري ، نظرة ، الأمالي ، ع ٣٥ ، ١٩٣٨ ، ص ٢٧ .

٣٧ - المرجع المذكور سابقاً ، ج ٢ ، دمعة ، ص ٩٥ .

٣٨ - المجموعة ، ج ٣ ، العواصف ، ص ٣١ .

٣٩ - المجموعة ، ج ٢ ، الأجنحة ، ص ٥٢ .

٤٠ - الموضع المذكور .

٤١ - المجموعة ، ج ٢ ، دمعة ، ص ١١٥ .

٤٢ - المرجع المذكور ، ج ٢ ، الأجنحة ، ص ٢٣ .

٤٣ - المجموعة ، ج ٢ ، دمعة ، ١١٤ .

٤٤ - المرجع نفسه ، ص ١٢٤ .

٤٥ - المجموعة ، ج ١ ، الموسيقى ، ص ٥٧ .

٤٦ - ص ١٣ .

٤٧ - ص ٥٣ - ٦ .

48 - The Prophet , p. 61.

٤٩ - المرجع نفسه ، ٨٩ .

٥٠ - نفسه ، ص ١٨ .

٥١ - المجموعة ، ج ٢ ، دمعة ، ص ١٠٠ .

٥٢ - المرجع المذكور سابقاً ، ج ٢ ، ص ٨٣ .

٥٣ - المجموعة ، ج ٢ ، دمعة ، ص ١١٨ - ١٩ .

٥٤ - المرجع نفسه ، ص ٩٦ - ٨ .

٥٥ - المجموعة ، ج ٢ ، ص ٢٢ .

٥٦ - المرجع المذكور ، ج ١ ، ص ٥٧ .

٥٧ - المرجع المذكور سابقاً ، ج ٣ ، البدائع ، ص ١٧٦ .

58 - See : R. A. Foakes , The Romantic Assertion, A study of the Language of 19th Century Poetry, (London, 1958), pp. 49 - 50.

٥٩ - المجموعة ، ج ٢ ، الأجنحة ، ص ٣٣ .

٦٠ - المرجع المذكور ، دمعة ، ص ٢١٩ .

٦١ - المرجع المذكور سابقاً ، الأجنحة ، ص ٤٤ .

٦٢ - المرجع نفسه ، ص ٤٣ - ٤ .

٦٣ - المجموعة ، ج ٣ ، العواصف ، ص ٧١ - ٢ .

٦٤ - المرجع المذكور ، ج ٢ ، دمعة ، ص ١١٤ - ١٥ .

٦٥ - المرجع نفسه ، ص ١٣٦ .

٦٦ - نفسه ، ص ١٢١ .

٦٧ - نعيمه ، الغربال ، ص ١٦٩ .

٦٨ - هذا الرجل ، ص ١٢٤ .

٦٩ - عباس ونجم ، الشعر العربي في المهجر ، ص ٧٥ .

70 - C. S. Lewis, The Allegory of Love, A study in Medieval Traditions, (London, 1948) , p. 45.

٧١ - نقلاً عن :

Eric Heller, The Desinherited Mind, p. 81.

72 - The Fore - runner, p. 26.

73 - The Prophet , p. 48.

74 - Jesus, p. 205.

75 - Chiari, Symbolism, p. 47.

٧٦ - قا : عدنان الذهبي ، الرمزية في أدب جبران ، الأديب ، ع ٣ ، آذار ، ١٩٥١ ، ص ١٨ - ١٩ ؛ قا : لبكي ، لبنان الشاعر ، ص ١١٦ - ١٧ .

٧٧ - اخبار شفهية عديدة من أميركين ومغتربين لبنانيين .

٧٨ - عبود ، صقر ، ص ٥٨ .

79 - Khemiri and Kempffmeyer , Arabic Lit. , p. 18.

80 - See: Theodore H. Robinson, The Poetry of the Old Testament, (London, 1947).

81 - P. Mansell Jones , The Background of Modern French Poetry, (Cambridge, 1951) , p. 97.

٨٢ - لهويتمن فضل لا ينكر . لكن المسألة الحرجة هي هذه : هل ندعو شعره والشعر الفرنسي الذي تأثر به شعراً نثرياً أو شعراً حرّاً . راجع المرجع السابق نفسه ، ص ١٣٨ - ٥٠ ، ١٧٦ - ٧ .

٨٣ - نعيمه ، جبران ، ص ٢٩٠ .

٨٤ - جونز ، الموضع المذكور آنفاً .

٨٥ - « لم يوفّق الشعر الحرّ إلى التميّز جوهرياً من النثر الايقاعي » ،
Marcel Raymond, From Baudelaire to Surealism , tr . by the author , introduction by Harold Rosenberg, (London, 1943), pp. 47 - 8;
ويقول جونز إن « أية محاولة للفصل نظرياً بين الشعر الحرّ وغيره من الأنماط الايقاعية . . (كالنثر الشعري مثلاً . . .) تتعقّبها نزعة بعض هذه للتعدّي على بعضها الآخر » . وهو أيضاً يقتبس ما قاله ريمه دي غورمون : ان تحسّس الجوهر الذي يفرق بين الشعر الحر والنثر الايقاعي يبدو أسهل جدّاً من تحديده .
« L'Esthetique de la Langue Française», Mercure de France, 1899, p. 273 , Modern French Poetry, p. 125.

86 - Mallarmé Par un des Siens , (Paris, 1936), p. 188.

87 - Jones, op . cit. pp. 110 - 19.

٨٨ - جمعه الشريف الرضي ، راجعه وعلّق عليه محمد هـ . ن . المرصفي ، (مصر ، ١٩١٦) ، قا : ص ٨١ - ٢ مع ص ٢١ - ٢ في العواصف .

٨٩ - قا : الدرر ، ص ١٦٦ ، مع العواصف ، ص ١٦ .

٩٠ - المجموعة ، ج ٢ ، ص ١١٦ - ١٧ .

٩١ - بخصوص شعر الريحاني ، راجع : نعيمه ، الغربال ، ص ١٦٢ .

٩٢ - جبران ، ص ١٩١ .

٩٣ - المرجع نفسه ، هامش ص ١٢٣ .

٩٤ - جبران ، ص ١٢٥ .

95 - Encyclopedia Britanica - edition of 1946 , Vol XVII, p. 250.

٩٦ - المجنون ، ص ٢٩ (بالانكليزية) .

٩٧ - المرجع نفسه ، ص ٣٠ - ١ .

٩٨ - السابق ، ص ٩ - ١٣ (بالانكليزية) .

٩٩ - المرجع نفسه ، ص ٣٨ .

100 - Charles Dalmon, Elegy for Edward Thomas , as quoted by Humphreys , Buddhism, revised edition, (London, 1955), p. 105.

١٠١ - المجنون ، ص ١٣ ، ٥٣ ؛ المجموعة ، ج ٢ ، المواكب ، ص ٢٤٤ ؛ آلهة الأرض ، ص ٢٠ (بالانكليزية) .

١٠٢ - جبران ، ص ١٤١ .

١٠٣ - ص ٧٧ .

104 - The Complete Works Vol. IV , Thus Spake Zarathustra, ed. by Oscar Levy, intr. by Elizabeth Forster Neitzsche, (London, 1909), p. 12.

١٠٥ - النبي ، ص ١ (بالانكليزية) .

١٠٦ - ص ، ٢٠٩ .

١٠٧ - ص ٤٢ ، ٨٧ .

108 - The Golden Bough, Vol I, abridged edition, (London, 1957), pp. 254 - 7.

١٠٩ - يسوع ، ص ٢٠٥ - ٦ (بالانكليزية) .

110 - The complete poetical Works, edited with textual notes by Thomas Hutchinson, (London, 1909), p. 427.

قصة قصيرة

حيرة سيدة عجوز

مهدي عيسى الصقر

(طوبى لمن موطنهم في السماء)

الهواء في الخارج شديد البرودة . ومنذ يومين والسماء ملبّدة بالغيوم والمطر ينزل ؛ يتوقف بعض الوقت ثم يعاود مرة أخرى . الماء يلمع على اسفلت الشارع ، وسطوح السيارات العابرة ، وسقوف المظلّات المطرية التي تخفي وجوه المارّة المتعجّلين . في الصالة الدافئة تجلس صاحبة النزل ـ عجوز ضئيلة البنية جاوزت الستين ـ تتصفح جريدة اليوم . على البساط ، عند قدميها ، تتمدّد قطتها البيضاء ، مغمضة العينين وجهها قريب من لهب النار المشتعلة في المدفأة . وأنا أتأملها حيناً وحيناً أتطلع ، عبر زجاج النافذة ، الى حركة الناس والسيارات في الشارع ، والى السماء الداكنة ـ بحثاً عن فجوةبين طبقات السحب المتراكمة تتسلل من خلالها أشعة الشمس المفتقدة ـ وراء الشارع الأسود المغسول امتداد من العشب داكن الخضرة ، بفعل ظلال السحب ، ثم امتداد من الرمل والحصى المنقوع ، وبعد ذلك يأتي البحر ، فسيحاً بلون الرصاص الصدئي . رأيت صاحبة النزل تلقي بالجريدة فوق الطاولة وتحدق ساهمة في لهب المدفأة . سألتها :

ـ هل الجو عندكم هكذا كل صيف ! ؟

رفعت وجهها اليّ :

ـ ليس دائماً .

ولكن المطر بهذا الشكل يؤثر على عملك .

قالت :

ـ بالتأكيد .

ثم انحنت على القطة وراحت تمسح رأسها بيدها المعروقة . فتحت القطة عينيها وتطلعت الى سيدتها متسائلة ، ثم عادت تضع رأسها بين قدميها مغمضة عينيها من جديد . قالت العجوز في حنان مثل أمّ تتحدث عن طفل لها :

ـ انها كسولة ، وتحب الجلوس أمام النار !

ونغزت ، برفق ، بطن القطة بطرف قدمها مداعبة ؛ لكن القطة لم تلتفت اليها هذه المرة . قالت العجوز وهي تنظر صوب مدخل الصالة :

ـ تأخّر (بن) في النوم !

كان (بن) هو النزيل الوحيد الآخر . شاب في نحو الثلاثين ، وصل ظهر اليوم السابق . شاهدته يخرج في المساء ولم أره بعد ذلك . قالت في اشفاق :

ـ لو كان يعرف أن الجوّ سوف يكون هكذا .. !

لم يكن في صوتها أي شعور بالمرارة لكساد الموسم . اذا كان هذا حالها في الصيف ترى كيف يكون في الشتاء ! ؟ سألتها :

ـ هل يأتي أحد إلى هذه المدينة في الشتاء ؟

قالت :

ـ بعض رجال الأعمال .. ليوم واحد أو يومين .

ـ وماذا تفعلين اذن ؟

قالت في استسلام :

ـ لا شيء .. أغلق باب البيت وأعيش وحدي .

ـ أليس لديك أولاد ؟

تركت سؤالي معلقاً بعض الوقت . قالت وهي تحمل القطة المتمنّعة من فوق البساط وتضعها في حضنها :

ـ أنا لم أر في حياتي حيواناً يحب النار مثل (ساندي) !

وأخذت تمسح بيدها على ظهر القطة التي تكورت على نفسها في حضنها . ولكي لا تبدو خشنة السلوك قالت أخيراً وهي تتأمل ألسنة اللهب في المدفأة :

ـ أنا عندي ولد وبنت .. ولكن انظر اليها .. كيف أخذت تحك وجهها الملتهب ! الحمقاء !

وأخذت تضرب بيدها على رأس القطة في غضب مصطنع . تململت القطة وهي تحني رأسها وتقر في ضيق .

ـ نعم .. أنت صغيرة حمقاء !

ـ وهل يزورانك .. أقصد ابنك وابنتك ؟

تأملتني في عتاب . ولكنها قالت أخيراً في شيء من الضيق :

ـ انهما يعيشان بعيداً .

ولم تترك لي فرصة لطرح سؤال آخر ؛ سارعت تسألني :

ـ أتظن (بن) مريضاً ؟

ـ لا أعتقد .. لا بد أنه نام متأخراً .

كان المطر قد توقّف في الخارج ، ورأيت المارة يخطفون وراء النافذة بمظلات مطوية ؛ ولكن الغيوم الداكنة ظلت تسد علينا منافذ السماء .

* * *

بعد دقائق سمعنا وقع خطى تهبط السلم ، ثم دخل علينا (بن) . قال وهو يتجه صوب النافذة :

ـ صباح الخير .. يا له من جو تعيس !

وقف قليلاً يتأمل السماء الملبدة بالغيوم ، ثم استدار وجلس

قريباً من المدفأة ، ومدد ساقيه .

ـ عندي صداع فظيع .. رأسي ينفلق !

قالت العجوز توبخه كما توبخ أم ابنها الصغير :

ـ لو لم تفرط في الشرب ..

ضحك هو في رضى .

ـ أنت على حق .. ولكن يا لها من ليلة !

ثم التفت الي .

ـ كان ينبغي أن تأتي . حدث شجار في الحانة بين فتاتين .. أوه يا إلّهي كيف تعاركتا !

سألته العجوز باهتمام :

ـ لماذا ؟

ـ لا أدري .. ربما خطفت احداهما عشيق الأخرى ، أو شيء من هذا القبيل .

سألته العجوز :

ـ أولم يحاول الحاضرون الفصل بينهما !؟

ـ ولماذا يفعلون ذلك ! ؟ كان مشهدهما مسلياً ..

قالت المرأة في استنكار :

ـ تقصد انكم وقفتم تنظرون فقط ! ؟

رد (بن) في براءة :

ـ لا .. نحن انقسمنا إلى فريقين .. كل فريق يراهن على واحدة .. أوه كلما أتذكر .. كانتا مثل قطتين شرستين تتعاركان !

كان ثمة ما يشبه الرعب يلوح في عيني العجوز وهي تستمع إلى كلماته مشدوهة ؛ ولكنه لم ينتبه اليها . كان مندفعاً في استعراض ما جرى في الحانة . قال متابعاً :

ـ كانت معركة حياة أو موت .. بالأرجل والأيدي والاسنان والأظافر . شعور منتوفة في كل مكان ، ودماء على الوجوه والأذرع والسيقان العارية ، وعلى الثياب الممزقة وأرضية الحانة ..

رأيت الفك الأسفل للعجوز يهبط ويرتفع في حركة تشنجية ، ويديها ترتعشان . قالت تقاطع (بن) وهي تحمل قطتها وتنهض :

ـ لا .. هذا كثير جداً !

فتطلع اليها (بن) في دهشة وهي تغادر الصالة ، وتمتم في ارتباك :

ـ ولكن .. ماذا جرى لها ! ؟ هل قلت شيئاً أغضبها ! ؟

* * *

في الخارج عادت السماء تنثّ من جديد ، وانتشرت المظلات المطرية ، مرة أخرى ، فوق الهياكل المسرعة . و (بن) يجلس إلى جانبي يعاني صداعه وندمه في صمت . كانت تصلنا من جهة المطبخ طقطقة صحون ، وصوت العجوز وهي تنهر قطتها في حنق بين حين وآخر . قال (بن) بعد فترة مستغرباً غضب العجوز المفاجيء :

ـ إنها عجوز رقيقة القلب .. مثل اللواتي عندنا .

ـ عندكم أين ؟

قال :

ـ في المأوى . ولكن ألا تشعر أن الهواء أخذ يبرد قليلاً هنا ؟

كانت النار قد خفتت قليلاً في المدفأة ، فنهض من مكانه وتناول ملقطاً راح يحرك به الجمر الخابي . ثم وضع فوق الجمر قطعاً جديدة من الخشب ، وعاد يجلس في مكانه . سألته :

ـ أنت تشتغل في مأوى ؟

ـ أنا أعمل ممرضاً في دار للمسنّين . عمل متعب ، فأكثرهم مرضى ، وبعضهم لا ينام . نضطر الى حقنهم بالمهدئات ؛ لكن حقن المسنّين ليس بالعمل السهل ، فجلودهم تفقد طراوتها وتصبح خشنة مثل (الاسبستوس) ، فنضطر إلى غرز الابرة فيها بقسوة أحياناً .. هكذا !!

وكوّر يده وكأنه يمسك خنجراً ثم طعن به الهواء بقوة . وجدتني أتلفت صوب باب الصالة ، خشية أن تكون العجوز قد عادت ، ووقفت قريباً منا تتسمع ؛ ولكنها كانت لا تزال في المطبخ . قال (بن) متابعاً كلامه بصوت أوطأ قليلاً :

ـ أحياناً ، ونحن نغرز الابرة بهذه الطريقة ، نلمح الدموع تطفر من عيونهم . ولكنهم لا يقولون شيئاً ؛ انهم فقط ينظرون اليك في عتاب ، وبشيء من الدهشة ، كما لو كنت من عالم آخر !

بدأت قطع الخشب اليابسة تطقطق في المدفأة ، وفي الخارج استمر المطر في الهطول . وبدا البحر بعيداً جداً ، وكذلك الشارع والناس وحركة السيارات والمدينة وكل شيء آخر .

ـ وكيف يجيئون اليكم ؟

تأملني لحظة .

ـ من قال انهم يجيئون الينا ! ؟ ابناؤهم .. أقاربهم .. دائرة الضمان ..

وأمسك برأسه .

ـ السيدة العجوز على حق .. ما كان ينبغي أن أشرب كثيراً !

قلت له :

ـ هل آتيك ببعض الحبوب ؟

ـ لا لا .. سوف يخفّ الألم بعد أن آكل .. أنا هكذا دائماً .. أليس هذا غريباً !؟

وحاول أن يضحك ، غير أن موجة من الألم جعلت وجهه يتجهم .

* * *

لم يقل أحدنا شيئاً لبعض الوقت . وعادت النار إلى نضرتها السابقة في المدفأة ، وأصبحت الصالة أكثر دفئاً . ودخلت علينا العجوز تحمل قطتها . قالت تخاطب (بن) :

ـ فطورك جاهز .

كانت لهجتها محايدة ؛ لم تكن جافة ولكنها كانت خالية من الود . لحظ (بن) ذلك فقال مهادناً وهو ينهض :

ـ كم أنت عذبة !

حدجته بنظرة مستريبة . وهو يتجه صوب غرفة الطعام . بدا عليها انها لم تعد تطمئن اليه . التفتت صوبي .

ـ هل تحب أن آتيك بكوب من الشاي ؟

ـ لا .. شكراً .. لا تتعبي نفسك .

سألت وهي لا تزال واقفة عند الباب .

ـ هل تنوي الخروج الآن ؟

قلت لها :

ـ لا .. ليس الآن .

ـ إذن سوف أترك قطتي معك اذا سمحت . أريد أن أقوم بترتيب الغرف .

وأنزلت قطتها إلى الأرض ، فمضت هذه صوب المدفأة ، وتمددت على البساط قريباً من النار المشتعلة . فهزت العجوز رأسها

في يأس ثم انصرفت .

* * *

- كيف تشعر الآن .. بعد الأكل ؟

قال وهو يتناول الجريدة من فوق الطاولة .

- أحسن قليلاً .

وراح يقلب الصفحات وينظر إلى الصور دون اهتمام كثير ، ثم رأيت وجهه يتلبد وهو يقرأ شيئاً . وسمعته يقول بعد لحظات :

- لكن هذا فظيع !

ثم رفع وجهه الي :

- هل قرأت هذا الخبر !؟

أخذت الجريدة من يده الممدودة ، وأصبعه يشير الى المكان . كان الخبر عن امرأة عجوز تعيش وحدها في شقة صغيرة مع قططها الثلاث . عثروا عليها ميتة في فراشها بعد أن اشتكى الجيران من رائحة غريبة . وكانت القطط - التي ظلت حبيسة معها في داخل الشقة قد أكلت لحم وجهها وأجزاء من ذراعيها وساقيها .

سألني (بن) باهتمام

- هل تظن أن السيدة العجوز قرأت هذا ! ؟

قلت له :

- لا أدري .. كانت الجريدة في يدها هذا الصباح .

قال وهو يتأمل القطة الغافية بالقرب من النار :

- أدعو من الله أن لا تكون قرأته .. أوه أيّ وحل هذا !

تطلع (بن) عبر النافذة لبعض الوقت ثم قال في انزعاج :

- هذا المطر المدمم !

ونظر الى ساعته . بعد لحظات سمعنا وقع خطى العجوز تقترب من الصالة ، بعد أن فرغت من ترتيب الغرف . قالت وهي تدخل :

- جئت آخذ (ساندي) .

قال (بن) وهو ينهض :

- تسمحان لي .. يجب أن أخرج .. سآتي بمظلتي .

ولكنه قبل أن يغادر الصالة توقف ثم استدار عائداً كما لو تذكر شيئاً . قال مخاطباً العجوز :

- هل أستطيع أن آخذ هذه الجريدة ؟ لم أقرأها بعد .

فأشارت له برأسها موافقة . خطف الجريدة من فوق الطاولة ، وطواها ثم خبأها في جيبه ، وخرج مسرعاً . قالت العجوز وهي تنحني على قطتها وتحملها من فوق البساط :

- أوه .. أن جسمها يكاد يشتعل . هل ضايقتك ؟

قلت لها :

- لا أبداً .. فهي لم تتحرك من مكانها عند النار .

سمعنا خطى (بن) المتعجلة تهبط درجات السلم ثم أطل علينا برأسه وخاطب العجوز :

- هل آتيك بشيء معي ؟

- شكراً .. فقط ابتعد عن تلك الحانة اللعينة !

كانت لهجتها ودودة بعض الشيء هذه المرة . وبدا هو مسروراً .

- كما تقولين يا سيدتي العزيزة .

ثم لوح لنا بمظلته وغادر الدار . بقيت العجوز واقفة في مكانها ، تحمل قطتها التي بدت رخوة مثل كومة من العجين . انتظرت قليلاً حتى رأته ، من خلال النافذة ، يمر على الرصيف ناشراً مظلته السوداء فوق رأسه ، ثم قالت واجمة وكأنها تؤبن ميتاً عزيزاً :

- انه فتى طيب .. مثل كل الفتيان ، ولكن روحه - مثل الآخرين -

لا أدري ماذا جرى لها ! لا أدري .. ان الحيوانات تفترس عندما يعذبها الجوع ولكن .. على أي حال أنا لم أعد أفهم شيئاً مما يجري .. أشعر أنني شخت كثيراً .. هل تفهم أنت شيئاً ! ؟

رحت أتأمل وجهها الذي بدا لي أكثر تغضناً في صمت . لم تكن تنتظر مني جواباً . قالت أخيراً معتذرة وهي تستفيق على متطلبات حياتها اليومية كامرأة تدير نزلاً للمسافرين :

- آسفة .. لم أقصد ازعاجك .. حاول أن تستمتع بوقتك .

ثم غادرت الصالة وهي تكلم قطتها في حب :

- هيا بنا يا صغيرتي .. حان موعد طعامك !

العراق

أبو شبكة... الشاعر المتمرّد

الدكتورة نجاح العطار

الكبرياء والحب والألم، وشعر كلماته حرايق، والأفاعي فحيح في السطور، والليل والفجر وحلم يترامى على أطراف الأفق، وصلوات، بعد ذلك، وناقوس قرية يدق في دير للراهبات.

ليست هذه صورة للتناقض، بل للانسجام الذي يجمع، رغم التضاد، عناصر وجود كامل، فهو الى الله تارة، والى الشيطان طوراً، لكنه، حتى في الجحيم الذي يقاربه، يظل من مملكة هذا العالم، ومع الثورة المبكرة، انتفاضاً على الظلم، على تشوهات المجتمع، وعلى «قضاة عور قضاة العور». بودلير جديد، قالوا عنه، لكن زهرة الشارون لا تشبه زهرة الشر، فبينهما «مهجة كدموع الفجر صافية»، وبينهما وعي بأن وظيفة الشعر أن تكون صرخة مظلوم، قبل أن تكون حمى عبث، وفي هذه نفسها، غوص الى عمق، بحث عن علة، «فرب أنثى يخون البؤس هيبتها/والبؤس أعمى، فتعيا ثم تنقلب»، ورب سلوك، له من الدوافع الاجتماعية، ما يستوجب لا نقض النتيجة بل السبب، أعني ضرورة قطع شجرة الفساد، لا التلهي بكشط قشورها فقط.

الياس أبو شبكة، وقل وتراً شعرياً، نادراً ما عرفته قيثارات الشعر العربي، لا يمشي في الناس مهرّجاً ولا مادّاحاً، ولا متسولاً كلمات الثناء. انه الصوت الذي يأتي الطغاة والباعة في الهياكل، سوطاً ونذيراً، مؤمناً أن الزمن في تحركه الى أمام، ينقل الأنظمة معه، وفي حركة التغيير الحتمي، يمشي بالوجود صعدا، وأن على الشعر أن يكون مساعفاً لهذا التغيير، مسرعاً به، عاملا من عوامل حدوثه، لا متفرجاً على تخوم الساح والمعركة دائرة، فالشاعر ما خلق ليكون شاهداً، بل ليحمل وثيقة استئناف ضد ما هو قائم، ضد ماهو راكد، وضد كل المواضعات العقلية والاجتماعية التي خلفها الزمن وراءه، فصارت محطات في متاحف التاريخ.

هذا الغريب الأطوار، النافر نفسه للخروج على المألوف، الراحل في الأشعة والضباب، الماشي بالعواصف أينما حل وارتحل، ولد في مدينة «بروفيدانس» في الولايات المتحدة، في شهر كانون الثاني من عام ١٩٠٣.. صبيحة ذلك اليوم، كانت غير عادية، في الطبيعة والولادة على السواء. الأم نائلة غصن من عجلتون، في كسروان، ما كانت تدري أن هذا الذي يضطرب نزقاً في أحشائها سيكون شاعراً موسوماً بخاتم ملك حيناً، وخاتم ابليس حيناً آخر. حملت به في زوق مكايل، على ربوة قرب جونية، وسافرت مع زوجها يوسف أبو شبكة الى الولايات المتحدة في رحلة وصفت بأنها للترويح عن النفس. ما كادت تقدر أنها ستلده في الغربة، لكن الوليد الذي سيظل في غربة نفسية عمره كله، شاء ان يرى الدور هناك، وأن يرحل جنيناً ووليداً، عبر المحيطات، هو الذي من نسغ جبل وبحر كان، فلما انتهت الرحلة عاد به والداه الى بيتهما في «زوق إمكايل» في بناية تدلّ على يُسر صاحبها، فحيطانها مدهونة، وأرضها مفروشة بالبلاط الرخامي، وغرفها واسعة عالية، والدار فسيحة، معممة بالقرميد الاحمر، تطل على البحر، وتصغي الى اغنيته الأبدية، يملكها وجيه في قومه، له تجارة وأرض لا في لبنان وحده، بل في السودان أيضاً.

هنا، في حياة العباقرة والمبدعين، لا تستقيم المساطر التي يقيسون بها الأحياء. تتكسر الموازين والمعايير كلها. وكما النظرية الأدبية شيء هامشي في صفحة الابداع، كذلك النظريات التربوية، شيء هامشي على جوانب عيش مجنون، لا يخضع لعلة ومعلول، ولا نملك، حياله، أن نردّ ألماً الى مرض، ولا كآبة الى اعياء، أو مزاجاً الى نشأة، فثمة، عند من ينشئون الوجود كلاماً، مصادر مجهولة، دوافع غريبة، لا نملك حيالها الا أن نسلم أن العبقرية نتاج ظواهر خاصة، رغم ان الموهبة نتاج عمل كما قال تشيكوف، أعني بالعمل، والوسط، والوسيلة، يمكن ان تحيا، كما يمكن، دونها، أن تموت.

أبو شبكة شبّ مرفهاً، منعماً، في عائلة ميسورة، لكنه، في الآتي القصير من العمر، شكا الألم والكآبة، وضج بإهابه، وبمحيطه، وتمرد على كل شيء، ولم تخمد جذوة «الطين في الطين»، الا وقد أنضجتها نيران ذات ألوان من الشقاء، وذات سعير، في النفس والقلب واليد، وذات أشواق في الملاغم والكلمات، فكأنه عاش ليحترق وليحرق، وليهدم ويهدم في آن.

لقد شاءت الأقدار، في قسوة غير متوقعة على الشاعر، أن يموت الأب، يوسف أبو شبكة، اغتيالا بين بور سعيد والخرطوم، وهو يقصد العاصمة السودانية، ليتفقد املاكاً له هناك، ثم لا تلبث الأم، نائلة، أن تموت أيضاً، وتأتي مظلة من ضباب، فيها مطر شقي، ورعد وبرق، وفيها سواد فحمي، فتخيم على البيت الأبوي.

وكان الأب ذا تأثير كبير على الشاعر، وهو يهدي اليه مجموعته الشعرية الأولى «القيثارة» قائلا: «كنت في العاشرة من عمري يوم توارى وجهك اللطيف الى الأبد، وكنت لا أزال أدفأ بين جناحيك، وها أنا اليوم في الثانية والعشرين، في عهد الشباب، في عهد الجهاد والألم.. أفتش في بلادي فلا أجد نصيراً، ولا أحد يدرك مبادىء نفسي وماطبعت عليه، الا فئة قليلة، هي مثلي في آلامها وبلاياها».

ولم تكن للشاعر سوى أخت تدعى فرجيني، سيكتب لها أن تعيش في بيت الاسرة المهجور، ذاك الذي كان معمماً بالقرميد، وفيه مزود بقر شعري، اذا لم ترتفع فوقه نجوم، فان شاعرية ستنبثق منه، تضيء النجوم ذاتها، وسيكون هناك، من حكام لبنان، ألف هيرودس يطلب دم الطفل، لا ذبحاً بل قتلا عن طريق الصبر، عن طريق ظلم تحداه شاعر هو صنوماياكوفسكي، الذي تعجل القضاء على الشر، فكان الشر رصاصة من مسدسه، كما كان الشر سرطانا خبيثاً في رئة صاحب «أفاعي الفردوس».

لقد أصيب الشاعر بصدمة، بعد اغتيال والده وموته المبكر، تحولت مع الأيام الى نوع من كآبة دائمة. وفي العام الدراسي ١٩١١ ـ ١٩١٢ دخل مدرسة عينطورة، بعد ان درس في مدرسة ابتدائية في زوق مكايل، فقبل في الصف التاسع، وبقي في عينطورة ثلاث سنوات، أعلنت بعدها الحرب العالمية الأولى، فانقطع عن الدراسة، ثم عاد الى مدرسة عينطورة في العامين ١٩٢١ ـ ١٩٢٢، وأمضى سنتين، طلق بعدهما حياة التلمذة بعد أن أنهى الصف الرابع الفرنسي والثالث العربي، لخلاف بينه وبين أحد الأساتذة، لكنه كان قد أتقن اللغتين معاً وبتفوق.

انني أنفر، في التعامل مع الشعر، من أن تكون الحكاية أداتي، ان أذكر في سرد مشوق أو ممل، سيرة حياة، وأختم دفة الكتاب. لا. الشعر الذي هو كوكب وحده، في فلك وحده، يحتاج الى مرصد ما تعارف عليه بشر، لأنه العين السحرية التي وحدها ترى سحر السحر، وتقنص من الهنيهة جزءها المضمر، وهذه العين النسرية التي يحتاجها الناقد والدارس، يعيشها وهج الشعر، وعندئذ تتلمس الاشياء تلمسا، بأنامل مضيئة، تخترق السطح الى القاع، وتخرج مثقلة بدراري البحر.

على أن أنامل الدارس التي يتلمس بها سيرة شاعر، لا تستطيع، في الاخلاص للصورة، أن تأتي بمثلها. ومن الخير أن الياس أبو شبكة قد رسم لنفسه صورة هيكلية بالكلمات فقال: «قامة رقيقة منتصبة، جبين بين العريض والمعتدل، ابتدرته الغضون منذ عشر سنوات، وتسنمت ذروته شعور مشعشعة ثائرة، كأنما هي نموذج لما في الصدر من براكين.. بعيد ما بين الحاجب والحاجب، وأنف كبير، وخدان هزيلان، الا اذا ضغط الطوق على العنق فيستمدان من هذا الأخير بعض السمنة. أما بشرة الوجه فتتحير بين السمرة والحنطة، وتطفو عليها سحابة من

شحوب. واذا انحدر نظرك عن رأسي، بصرت بكتفين ترتفعان تارة وتهبطان اخرى، كأنهما موجتان في بحر هائج».

عارفوه يقولون عنه انه لم يكن هادئاً طبعاً في المدرسة، بل غريب الأطوار، ثائراً يتبع هواه، يعن له مثلا ان يتأمل زرقة البحر الصافي، خلال الغابات، فيفعل ولا يتردد، غير آبه بالقانون المدرسي وبالنظام، ولطالما أثار تصرفه هذا نقمة معلميه، فأنبوه وأنبوه، ولكن على غير طائل، لأن الشاعر المتمرد بطبيعته، لم يكن سهل القياد.. ولئن انقطع عن المدرسة، فهو لم ينقطع عن الدرس، بل واصله، فطالع الأدب الفرنسي الرومنطيقي، وتعشق الفرد دوموسيه، ولامارتين وغيرهما.

يضيفون انه كان قوي الثقة بنفسه، وفياً لأصدقائه، متكبراً حتى العجرفة، لا يشكو أمره اذا ساء، ولا يتبرم بحظه اذا عبس. تظهر أنفته في أدق تصرفاته، في مشيته، في شموخ رأسه، في وقع قدميه وفي وقفته على المنبر، وقد جعلته أنفته هذه يترفع عن المادة، فلا يعفّر جبينه لامرىء مهما علا قدره، ولهذا عاش فقيراً قانعاً بفقره، محتقراً صغار النفوس وان عزّوا.. عاش متألماً، متمرداً لا يعرف للاستقرار طعماً ولا للانضباط معنى «لا يعرف متكأ غير عصاه، ولا أنيساً غير ظلمة لياليه، ولا مذبحاً غير مذبح الشعر يصلي أمامه».

ويقول بطرس البستاني في مجلته «البيان»: «ما كدت ألقى الياس أبو شبكة لأول مرة بعد أن صار من أصدقاء «البيان» الا تجلّت لي نفسه بكآبتها وانفعالها وبراءة كبريائها، ولا أذكر أني رأيته مرة يضحك ملء فمه ضحكة غبطة وارتياح».

وكان ميخائيل نعيمة يرى في «افاعي الفردوس» تحفة نادرة، وقد قال في حديث له عنها: «دين الشاعر ما كان يوماً رياء، وعزة نفسه التي ما عرفت الزلفى، وعبقريته التي ما انحدرت يوماً الى المستنقعات، كل هذه كانت تأبى عليه التمرغ في حمأة الشهوات الخسيسة».

أما مارون عبود فقد قال عنه: «.. في خلقه اباء حتى العنجهية. يريك نفرات هي بنت عم الجنون كلالة، في أحشائه آلام متقدة، آلام من الحب، آلام من أعباء الحياة. حب مجنون يشمخر كوقيد البلان، يتعالى حتى يدرك السقف، ثم يهبط رويداً رويداً..».

ان هذا التمرد المتوهج، الذي لا ينطفىء حتى يتسعّر، يعطي ذلك الجسد مشبوب العاطفة، صفة البركان الدائم، لهذا نجد كلمات النار، اللهب، الحرائق، البراكين، الجحيم، السعير، الديجور، تتردد كثيراً في شعره، وخاصة في «أفاعي الفردوس»، فهو يعتصر الكلمة من قلبه، في انفعال عالي التوتر، كأنه الشحنة الكهربائية التي يكون من تفجرها الرعد والبرق.

وفي ممارسة تلك الكبرياء العنيفة التي تضطرم في صدره، والتي صوحت عمره ثم اختصرته اختصاراً مفجعاً، كان يعجب ببيت ابي فراس الحمداني:

اذا الليل أضواني بسطت يد الهوى
وأذللت دمعاً من خلائقه الكبر

كما كان يردد قول شوقي: «يا ليت شعري هل قلت الذي أجد!» لشكه في أنه استطاع ان يصور معاناته، تلك التي استشعرها عذاباً في الحب، وشقوة في السلوك، وخللا في النظام الاجتماعي، ونفرة من الزلفى والتدليس، ومقاومة للظلم، ومعاداة مكشوفة للظالمين.

لقد كان في حرب مع محيطه، وغربة في بيئته، الا ما كان ذا علاقة بالطبيعة، وبالعامل، والفلاح، اي الناس البسطاء، الكادحين، ولم يكن يوماً في صلح مع المواضعات الاجتماعية المتخلفة، او مع التقاليد السلفية، ولعله لم يعرف الصلح مع الواقع، في سعيه الى جعله واقعاً أفضل، عن طريق الموقف الشعري، والموقف السياسي معاً.

من هنا، عُدّ أبو شبكة رومانطيقياً ثورياً بغير شك، استطاع بثقافته العربية والفرنسية، ان يطور الرومانطيقية العربية، في شعر يُعدّ تجديداً في الشعر العربي لعصر النهضة العربية، كما كان شعر أبي نواس تجديداً للأغراض الشعرية في العصر العباسي.

وتبلغ نزعته التجديدية أن تكفر بنفسها من جهة، وأن تثور على نفسها من جهة أخرى، فهو يرفض المدارس والمذاهب الأدبية كلها، «لأنها لا تعيش، كما يقول، الا على هامش الأدب، كما يعيش العرض على هامش الجوهر، او كما يعيش الديكتاتور الزائل على هامش الأمة الأزلية. ان الشعر، بالنسبة اليه «كائن حي، تحتشد فيه الطبيعة والحياة، فلا يقاس ولا يوزن» وفي هذه النظرة، صبوة سباقة الى الخروج عن عمود الشعر العربي، وطموح الى ذاك الجديد الذي جاءنا به الشعر الحديث منذ مطلع النصف الثاني للقرن العشرين.

وقد دحض الشاعر امكان تحديد الشعر بالطريقة الفلسفية، واعتبر ذلك شكاً في الشعر نفسه، ما دام المرء لا يلزم جانب التفلسف الا عندما يخالجه الشك، واعتبر الوجود الحقيقي وجود الماهيات، والشعر قوة مجهولة غامضة، الشاعر وسيطها، لأن «للنفس اويقات تصفو بها، فينعكس عليها اذ ذاك، من الطبيعة، جمال محجوب، صعب التحديد، يجب ان نكتفي منه بما يهتف في الشاعر من أسرار، فيبوح لسانه بالمعاني الشريفة» وفي هذا، كما ترون، ايمان بنظرية الانعكاس في الأدب، لا الانعكاس الخارجي، بل الانعكاس في الذات، التي عنها يصدر الابداع، وهي نظرية تقدمية قال بها كبار الفلاسفة الاشتراكيين.

ان المقدمة التي كتبها ابو شبكة لديوانه «أفاعي الفردوس» بعنوان «حديث في الشعر» تنم لا عن تمرده فقط، بل عن عمق ثقافته أيضاً، والنقاد ما زالوا يعتبرون هذه المقدمة، من أجمل ما كتب حول الشعر، ومن أصح النظريات التي تنتهي برفض الوحي الشعري، والايمان بالواقع الذي ينعكس من الماهيات، ومن الطبيعة المؤنسنة التي هي مصدر كل فكر وجمال.

وسنسرف على أنفسنا اذا نحن تتبعنا، عرضاً ومناقشة، آراء الشاعر ونظريات الفلاسفة حول الشعر نفسه، فغرض هذه المحاضرة ان تتحدث عن الشاعر المتمرد، بلمحة عن حياته، ولمحة عن شعره، ولمحة عن مواقفه النضالية ضد الانتداب الفرنسي، وطغيان حكام الانتداب في النصف الأول من قرننا هذا، وهي الناحية التي أغفلها النقاد، التقليديون، لخوفهم من أن يضطرّوا الى الاعتراف بأن للشعر، كما للفن كله، وظيفة اجتماعية، وأن يكون شعر «ابو شبكة» نفسه من ادلتها البارزة.

يقول الناقد اللبناني محمد دكروب في كتابه «جذور السنديانة الحمراء» نقلا عن البيان الاعلامي «لحزب الشعب اللبناني» الذي كان الشاعر من مؤسسيه: «.. ثم ألقى الرفيق الياس أبو شبكة قصيدة عنوانها «العامل الثائر» وصف بها العمال وصفاً مؤثراً استعاد الحضور أبياتها مراراً بالتصفيق».

كان ذلك في الأول من أيار عام ١٩٢٥، وبمناسبة أول احتفال بعيد العمال في لبنان، وقد وصف المؤرخ التقدمي اللبناني المرحوم يوسف ابراهيم يزبك في كتابه «حكاية أول نوار» جو الحفلة والقصيدة بقوله: «وان الشاعر الخالد الياس أبو شبكة، رحمه الله، كهرب الجو وهو يشير الى كبار الموظفين البلديين الزاحفين في خدمة المستعمر، ويزأر في وجوههم:

فهم الذئاب وفي سبيل وظيفة
تمشي أظافرهم على أكباده

(يعني اكباد الشعب)، الى أن يقول:

من يسترق قوماً يعيش بما لهم
فلتبصق الدنيا على الحاده

ويضيف

يا عاذلي ليس اعتقادك محكماً
بالشاعر الباكي على أمجاده
فالشعر، لو أدركت، وحي حقيقة
والشاعر الرسام طوع قياده

بعضهم، في محاولة للطعن في الشعر اذا اقترب من السياسة، وفي الشاعر اذا التزم النضال الوطني والاجتماعي، يريدنا أن نصدق ان الفن يضارّ من الفكر، بل ينكر عليه احتواء المعاني، كأنه يجرده من ماهيته، ويجعله أثيراً لا يدرك. وقد أثبت ابو شبكة، والجمالية في شعره عالية، أن الشعر يقال في جميع الاغراض، ويحتفظ بجماليته اذا كان صادقاً، ونحن تمسنا في قصائد هذا الشاعر السياسية شحنة شعرية، تبلغ من التأثير أنها توقظ، وتفجر أحياناً، أحاسيس وطنية وانسانية في المتلقي، تجعله يعيش ما يسمع عيشاً وجدانياً كاملاً. وقد قال ابو شبكة شعراً سياسياً طوال حياته، ولم يكن شعره هذا أدنى في مستواه من شعره الغزلي، بل من شعره الآخر البالغ الروعة في «أفاعي الفردوس»، وقد نشر قصيدة بعنوان «الحر» في مجلة الطريق اللبنانية في ١٩٤٣/٧/١، يوم كان هتلر يجتاح اوروبا كلها، ويهدد الشرق العربي في زحف قواته من العلمين. قال في هذه القصيدة:

لبيك يا قلب، ماض فيك ناداني
خبأت في عطره حبي وايماني
أيام كان الهوى الغرّيد يضحك بي
ويرتمي مرح الدنيا بألحاني
وكان للناس آمال مجبرة
تفككت عن كلاليب وأرسان

ثم يصف حواراً بين الانسان الحر والطاغية، يهدد فيه هذا الأخير ويتوعد، فيقول له الشاعر:

خفف عتوك واغسل قلبك الجاني
للظلم يـوم وللـمظلوم يـومـان
عرش العتي على بركان منكره
شتيمة رضمت في قلب سكران
وفي ختام القصيدة يسوق هذا النذير الذي يتحدى الطاغية، غير آبه بالموت الذي هو نهاية كل حي، وسيان جاء اليوم أو غداً. يقول له:
أمـا سـمـعـت هـبـوب الـريـح؟ان له
صدى تزحّف اشباح وأكفـان
فدمدم الحاكم الغضبان وارتسمت
عليه أشباح غيـلان وحيتـان
وصاح: ان يك ذا حدٌّ لسانك بي
فـلي لسان عليـه الموت حـدّان
فحملق الحر في العاتي، وقال له:
أقضي غداً أو أموت اليوم سيان
فكـل مـا أبتغي ألاّ تقـاطعني
دعني أكمل دفاعي أيها الجاني
وتأتي الذكرى السابعة والعشرون لثورة اكتوبر، عام ١٩٤٤، مضاءة بوهج النصر على الجحافل الهتلرية، فيلقي ابو شبكة قصيدة بعنوان «الثورة العظمى» في حفل كبير في بيروت، يقول فيها:
هذي الروائع من ذاك اللظى خُلُق
مـا أضعف السيف حين الخُلق يُمتشق
ما في الحديد ولا في النار منتصر
كـلاهمـا في لهيب الحق يحترق
الله أكبر، كم في الفكر من شعل
حذار في ظلمه أن تبرُق الحَدَق
هذا الشباب رضاع الحق في دمه
فكيف يسلم من في عرقه رَنَق
مضى الى المجد لم يُشهد له مثل
ولم تُشقّ لإنس مثـله طُـرق
بـطولة حـارت الدنيا بروعتهـا
أسكرة هي في النيران أم شبق؟
هـم الـصـعـالـيـك أقـصـى المسـتـحـيل لهم
فلو أقام بأحلاق الردى، مرقوا
في كل جبهة صعلوك بدا ملك
وكـل أمنية منـه بـدا شفق
بوركت يا نهضة للشعب ثائرة
هـذي الروائع من ايمانها عَبَق
ان البقـاء على الايمـان مرتكـز
الأقـوياء مضـوا والمؤمنون بقـوا
وفي ٢٤ نيسان من عام ١٩٤٦، يفجع الأدب العربي بالمفكر والناقد الكبير عمر فاخوري، صديق الشاعر الذي كان مريضاً، والذي سيموت بعد أشهر من ذلك، فينهض الياس من فراشه، ويذهب الى حفل التأبين، حيث يلقي قصيدة تعد عمارة شعرية، يحمل فيها على الأدب المصقع، والفلسفة التي تزهق الروح، والشاعر الذي يشبه شعره نقيق الضفـدع، ويتحدث عن مـراحل تـطور عمـر فاخوري، وأيام الحرب التي تحدى عمر فيها الفاشية، وترأس عصبة مكافحة النازية والفاشية في سورية ولبنان، ويقول:
ونبهه صوت من الروح صارخ
فتى النور ماذا أنت بالنور صانع
أحين يرى الطغيان في الأرض عائثاً
ينام الأديب الحق أو يتسكع؟
فكشر عن ناب ضحوك تخالـه
لظى جمرة من فحمة الليل تفرع
الى ان يقول:
أخـي عـمـر الـشـاوي عـلى الحب والرضى
لقد أورق الحلم الذي كنت تزرع
كتـابك مفتـوح ووجهك مـاثل
وقبـرك منشور النـدى متضوّع
ويـا وطناً بـالحب نكسـو أديمـه
فيحـرمنـا حتى رضـاه ويمنـع
أكذب نفسي عنك في كل ما أرى
وأسمع أذني منك ما ليس تسمع
وكما كان، في الكفـاح ضد المستعمـرين والطغاة، ثائراً، كان في حبه للمرأة ثائراً أيضاً. ان ديوانه «غلواء» ينطوي على حب مجنون للمرأة، يكاد، لجنونه، ان يصل بحبه لها درجة العبادة. واذا كان في افاعي الفردوس قد تصور المرأة الخائنة، تنفث في لحمه ودمه سمها الزعاف، فإنه يعتبرها أيضاً أماً وحبيبة، «اذا مرّ طيفها مر الطهر والأدب» وهو، في أفاعيه، يعتمد اساطير من التوراة، مثل قصة شمشون، وسدوم وعمورة وغيرهما، فكأنه، اذ يتحدث عن الآخرين، يتحدث عن نفسه، في هذه الأشعار التي كانت فتحاً في الشعر العربي الحديث كله.
يقول جورج غرّيب، في كتابه «الياس ابو شبكة» ان «ثورة على الباطل، على الضلال، على الشهوة، تندلع في كل قصيدة من قصائد «افاعي الفردوس»، فيضمحل باندلاعها الباطل ويصبح حقاً، وينصهر الضلال فيمسي هدياً، وتنصهر الشهوة فتصير عفة ومحبة».
ان المرأة «وردة» التي تعيش في «غلواء» هي نفسها في «أفاعي الفردوس». تغدر بشمشون، وتتقلب في أروقة الجحيم، وتقيم الصلاة الحمراء، وفي النهاية تمر بالكوخ العفيف الذي يحتضنه الربيع، والطهر، والرفيف الشاعري الذي لا أحلى ولا أندى.
ولعـل قصيدة شمشـون، وكلكم يعـرف الأسطورة، هي أجمل قصائد هذا الديوان، وأقواها، وأكثرها إحكاماً، في الغرض الشعري الذي يرى في المرأة دليلة ويخاطبها قائلاً:
مـلّقـيـه بـحـسـنـك المأجور
وادفعيه لـلانـتـقـام الـكـبـير
ان في الحسن يـا دليلة افعى
كم سمعنـا فحيحها في سـريـر
أسكرت خدعة الجمال هـرقلاً
قبل شمشون بالهوى الشرّير
والبصير البصير يخدع بالحسن
وينقـاد كـالضـريـر الضـريـر
وهو يتصور الدنيا سجناً، لا من تشاؤم، فعل المعرّي، بل من ضيق بالزمن، بالرتابة، بالمشاعر المتوثبة في صدره، لامتلاك الكون في لحظة عناق أبدي. ثم لا يلبث بعد أن يتخلص من الكابوس، أن يسترجع صفاءه، ويعود الى الأمل، مؤكداً ان الجمال، في النفس، هو العنصر الثابت، فالقاذورة ليست من الروح، هذه التي في جوهرها معبد. ان القاذورة، في آخر المطاف، كتلة غيم أسود تبددها الريح التي تمهد لشروق الشمس.
حلمت بدنيا ــ ليتهـا لا تبدد
لذائذ أحلامي ولا كان لي غد ــ
وأوقظت مذعوراً الى شر هاجس
كـأني روح، في جُثـام، مشـرد
فألفيت دنيا من فواجعها الورى
على بابها لوح من الـرق أسود
قرأت عليه أحرفاً خطها اللظى
يروعك منها أثنان «سجن مؤبد»
لكنه سرعان ما يعود، وهو يودع براءته الأولى، الى التغني بهذه البراءة التي يتنور لها قلبه الطفلي:
وداعاً عـذارى الحب في خـيـم الهوى
جمالك محظور وعدنـك موصـد
فقدتك حتى في أغانيّ مزهـري
وكان لشعري منـك ما يتجـدد
ألا أغلقي الفردوس في وجه شاعر
يضم طنـابير الجحيم وينشـد
لئن تك نار البغض تلظى بعينه
ففي قلبـه النّوّار للحب مـذود
كذلك يبقى في دجى النفس ثابتاً
جمال له في قبـة النفس فرقـد
ويقول في قصيدته «هيكل الشهوات» مخاطباً المرأة بفهم عميق، لا للظروف المادية التي تجور عليها فتجنف بها عن سواء السبيل، بل لأن الموبقات التي دفعها اليها المجتمع الظالم تجعلها ضحية هـذا المجتمع، مثل آلاف ضحايا الظلم الاجتماعي:
وحق طفلك لم أشمت بـامـرأة
زلت بهـا قدم أو غـرّها ذهب
فرب أنثى يخون البؤس هيبتها
والبؤس أعمى، فتعيا ثم تنقلب
لي مهجة كدموع الفجر صافية
نـقـاوتي والتقى ام لهـا وأب
لي ذكريات كـأخـلاقي تؤدبني
فـلا يخـالجني روعٌ ولا كـذب
أبقى لي الأمس من غلواي عفتها
ولم يزل في دمي من روحها نسب
لا تقنطي ان رأيت الكأس فارغة
يوماً ففي كل عام ينضج العنب
أما أنا، ولو استسلمت أمس الى
خمر الليالي، فقلبي ليس ينشعب
قد أشرب الخمر لكن لا أدنسها
وأقرب الاثم لكن لست أرتكب
ويأتي «حديث في كوخ» في آخر الديوان، ليبشر بذلك النزوع الصوفي الى الطهر، الى الحياة الريفية، حياة الربيع حيث يصحو الغصن من نومة الشتاء، ويورق القلب ويزهر، محاولا أن ينسى آثامه، ويعانق وجود آخر، الى الفردوس لا الى الجحيم ينتمي:
سمعتني أقـول شعـراً شقيـاً
يستفـز الآلام في سـامعيـه
فتلاشت وتمتمت في سكون (م)

الليل: «الله! ما الذي يشقيه؟»
وبعد أن تذكره بماضيه، وبشعره الذي جدل من الافاعي قلادة تهواها، يسألها ان تترك قلبه الشقي، القلب الذي فرغ من الحب ولا يريد ان يعاوده:

قلت: فيم تفكرين؟ فقالت:
«في يراع سحر الهوى من ذويه
«في يـراع علمتـه الحب حق
صرت أهواه، صرت من عاشقيه!
فذكرت الماضي وقلت لقلبي:
«انها يـا شقي! تهـواك فيـه»

أيها الفجـر، يـا حبيب الشـقيـين(م)
ويـا مشعل الهـوى والشباب
أيها الشاطىء المسرّ الى الموج (م)
حـديث العشـاق والأحبـاب
ايها الكوخ، والعيون السكارى
بـخمـور لم تمـتـزج بعـذاب
لا تجسّي قلبي فلم يبق فيـه
من بناء الماضي سوى أخشاب
وانصرفنـا، وقبـلَ أن أتـوارى
عن جمال الشاطي وعن ساكنيه
قـلت لـلمـرأة الـتي آلمتـني
حين قالت: «الله! ما يشقيه؟»
«لي قلب أفرغتُه فاتركيـه،
في الهـوى فارغاً ولا تملئيه!».

هكذا يبقى أبو شبكة، رجل في الفردوس، ورجل في الجحيم، والنفس التي تطوف في أقبية الشر، تعتادها في كل لحظة، اشراقه طهر، مهما تغرب، فانها الى اشراق من جديد. ذلك أنه عرف الحب الحقيقي، حب غلواء، وتزوج بعد غرام مشبوب دام تسع سنوات، من امرأته اولغا التي قلب اسمها الى «غواء» ونظم فيها ديواناً من الشعر، أنكر فيها بعد، ان يكون له ظل من واقع أو حقيقة. لكن النقاد يميلون الى أن تجربته معها هي أحد مصادر شعره العظيم، وان اسمها كان آخر ما تلفظ به حين أسلم الروح.

ففي يوم الاثنين ٢٧ كانون الثاني ١٩٤٧، وكان في المستشفى، وكانت أولغا تبكي في غرفة مجاورة، طلبها اليه، فيما كان يحتضر، فلما جاءت ووقع نظره عليها، أخرج آخر عبارة من شفتيه هي: مسكينة يا أولغا! وأغمض عينيه الى الأبد، أغمضهما ذاك الذي قال:

أعشـق الـصـدق، لا أقـول سـوى الحـق (م)
ولـو جـار في الحـيـاة عليـا
في فـؤادي القـوي روح آله
ولـو اني ولـدت من أبـويـا
فـالسـماء التي أنـارت شبـابي
وضعت مهجـتي عـلى شفتـيـا

لقد شك أبو شبكة حياته كلها. كان نهماً مقسّماً حسب تعبيره، وكان يبحث عن الوثوق بأظافر أدماها صخر اليقين. كان الشك طريقه، وكان القلق يعصف بروحه فلا تكاد تستقر على حال. مع ذلك لم يلعن القلق فعل بودلير. لم يقل عنه انه وحش مفترس، بل تقبله في سبيل ما هو أعز: الشعر! في سبيل الفن الذي لا يكون حين النفس هامدة، منطفئة، على صلح مع ذاتها ودنياها. يرى بعض النقاد أن الشاعر قد أحب غلواء أو غيرها فامتلأ قلبه كما الدن في أواخر الخريف. ترى هل امتلأ حقاً؟ ومن هي المرأة القادرة على ان تملأ قلب شاعر أحلامه الى غياب فحضور. الى موت فحياة، فيما هو يدق طنابير الجحيم وينشد، وفيما هي تسرح يدها الصفراء فوق هوى، «يسيل في محجريه الجهد والتعب».

التمرد هنا عصفة ريح أبدية، والجسد غصن يلوي به الشك، ويلوي به اليقين، فهو في عذاب التأرجح الى آخر العمر يقول:

الغـرام الـذي أطـال شجـوني
حـار قلبي به وحـارت عيـوني
لا أطيق الغـرام في ألف وجه
فـاذهبي، مـا عـرفتـه يكفيني
أخـرجيني من مقلتيـك وخلّيني
تعـالي، في مقلتيـك ضعيـني
أنا في مقلتيك أسعد.. اشقى
فيهـما فـاذهبي ولا تشقيني
أنـا أهـوى الـشـقـاء.. لا لـسـت أهواه،
تـعـالي، لا، بـل دعـيـني
من تكونين أنت؟ أجهل، بل أعرف،
فـامضي عني، ومن شئت كـوني

هكذا القلب، وقد صوّحته الآلام، يغدو القلق والشك والخيبة صليبة الذي يمشي به من المهد الى اللحد، وهكذا تنقضي حياة شاعر، هي نفسها حكاية شعرية غير منظومة بعد..

أيها الشاعر.. تراك، في قبرك، قد وصلت الى يقين؟(*)

دمشق

(*) محاضرة ألقيت مؤخراً في النادي العربي بدمشق.

زوّديني مِن جرارك

ناجي علوش

إلى ابراهيم علوش الأصغر .

إبراهيم سالم علوش ، ولد سنة ١٩٠٦ في بير زيت ، من قضاء رام الله بفلسطين فقد أمه صغيراً ، تزوج أبوه . ثم ما لبث أن فقد أخاه الوحيد . وفقد خلال الحرب العالمية الأولى والده ومعظم أقاربه ، ما عدا عمه المهاجر ، وابن خاله الضائع الذي عاد فيها بعد ، وابنة خال آخر ، وخالته وزوج عمّه .

عاش محزوناً بالهم والحزن والشعور بالقهر . ولقد ولد فقيراً ، ومات فقيراً . دخل المدرسة ثلاثة أشهر في حياته ، ولكنه كان يقرأ جيّداً ، ويحفظ الكثير من الشعر والزجل والتاريخ . كان راوية القرية ، وحافظ تواريخها ، وعارف حدود أراضيها ، وسجل أزجالها . وكان يعمل في تقليم الأشجار وتطعيمها وزراعتها ، وبناء السناسل (الجدران) والسقائف .

لم يغادر القرية إلاّ في فترات محدودة جداً . توفي يوم ٢٣ / ٥ / ٨١ في بيروت ، عن حوالى خمسة وسبعين عام . وكان لقبه أبو ناجي ، وناجي اسم أخي الأكبر الذي توفيَ صغيراً ، فأخذت اسمه .

المراثي الأولى

- ١ -

تطيَّر أمْس
كَانَتْ روحُه تَسْهرْ
وكانت عينُه « تكبي »[1]
وفكّرَ كَيْفَ يَلْقاني
فراحَ يُقلِّب الدَفْتَرْ
وأطلقَ ذِهْنَه المَلدودَ
في آثارِ عِنواني
وفَكّرَ . . .
ها هنا « بير زيتُ »[2]
والميلادُ مكتوبٌ على الاحجارِ
والأشْجارِ حولَ الدارِ
لكنّ الفتى المفتونَ مَدْعُوٌّ
إلى الاسفارِ
مُنْذُ نعومةِ الأظفارِ
والاسرارُ
تَدْعُوهُ
فيركضُ في زوابِعها
وتشقيهِ
فَيسرحُ في مرابِعها . . .
. . . . . .

هُنا الميلادُ
لكنّ الفتى المفتونَ
بالاسرارِ والأخطارِ
همّ سُرىً
وَمرَّ العامُ إثْرَ العامِ
لم يَظْهرْ
. . .
هنا عمّانْ
لا أخبارَ من أيلولَ أو
تشرينَ في السَّبْعينَ
فالفرسانُ حطّوا في عماشِرِها
ولَمْ يَدَعوا الشواهدَ في مقابِرِها
فمن يتذَكرُ العنوانَ
يا عمّانُ . . .
من يتذكر العنوانَ
والفرسانُ يزدحمونَ
والخيل الغريبةُ لا تكفُّ
عن الخوارِ ، ودولة السلطانِ
تمحو كل ما كتب « الفدائيون »
يوماً في شوارِعِها
هنا عمّانْ
لا عنوانْ
. . . .

هنا بَيْروتُ
أخبارٌ من الآتينَ والغادينَ
أنّ مجامعَ الاحبارِ قد حَرَمَتْهُ
والحرمانُ في غُرْفِ المجامعِ موصِلٌ
للنار ،
والزعّارِ
يَنْتَظِرونَ وقعَ خُطاهُ . . .
لكنَّ الفتى المحرومَ يُفْلِتُ من
أصابِعهم
ويَسْرَحُ في بلاد الله ،
يَنْهَلُ من مواجعها
ويَرْوى من منابِعها . . .
. . . .
هنا وهناكَ
أيْنَ يكونُ يا مُدُن الهزيمةِ
والكريهةِ خبِّريني
. . . .
وراحت روحُه « تكبي »
فأرْخت كفُّه الدَفْتَرْ . . . .

- ٢ -

سلاماً يا أبا ناجي
سلاماً يا أبا ناجي
سلاماً يا أبا ناجي

- ٣ -

سلاماً أيُّها المشحونُ بالأشْعارِ
والاخبارْ
سلاماً أيُّها المطحونُ في الأحجارِ
والمسكونُ بالأشجارِ
والمعجونُ بالتُرْبَة
لماذا تَنْشُد الغُرْبة
ولم تَتعلّم الأسْفارَ
منذُ نعومةِ الأظفارْ !
. . . .
عَرَفْتُكَ لا ترى أزْكى
مِن النَّسَماتِ في « الخربة »[٣]
ولا أنقى مِنَ الماءِ الـذي يَنْسابُ
من هَضَبات عين القوصِ
أو رَبواتِ عين المَرجْ[٤]
ولا أشهى مِنَ العِنَبِ
الذي زرَّعتَ
والتينِ الذي رَعْرَعْتَ
والزيت الذي عصَّرتَ
من زيتونك الدهريِّ
في جبّورْ . . .[٥]
ولا « أمرا » من العدساتِ
« والبَصَلات » والجرجيرِ
والعكّوبِ والزَعْتَرْ[٦]
ولا أحلى من « الشوباش »
حين يُلعلع « الموزر »[٧]
ولا أغلى من الصُحْبه . . .
عرفتكَ دائماً تَحْتَجّ
فكيفَ تُرى تُخلّفُ روعةَ النوّارِ
في أيّارِ
وكيفَ تُرى « تخلي » الدارْ ؟
وكيفَ تفارقُ البستانَ
والخلّانَ
والأحزانَ
يا مُسْتَودَعَ الأحْزانْ
وكيفَ تُرى عَزَمْتَ سُرىً
على الإبحار في أرجوحةِ الغُرْبَهْ
وقطّعتَ الوشائجَ لم تَدَعْ مِنها
ولا شِرْيانْ

أيَحْمِلُ قلبُكَ السلوانْ
أتقبلُ روحُكَ الغُربه ؟

- ٤ -

سَرَحْنا اليومَ في جبّورْ
وكنّا أمسِ في « الخَلّة »
وقُلنا فَلْتَكُنْ « طلّه »[٨]
على كنزٍ لنا مَهْجورْ
. . . .
عُروقٌ تَجْبُر المكسورْ
وأشواقٌ إلى الغَلّه
ولكن يا أبا سَلْمانَ
هاشت هُوشة العُلّيـق
والقُنْدِيلْ[٩]
وراحَ تُرابُها في السيلْ
ويا خَوفي على رِزْق الـذراري
من هُجوم البُورْ . . .
ويا وَيْلي مِن القِلّه .

وربِّكَ يا أبا مَنْصورْ
إذا عِشْنا
يَميناً لَنْ تَرى يَوْماً مِن الذِلّه .

- ٥ -

غداً إنْ نوّر الحَنّونْ
وَحَمَّرتِ الشَقائقُ كلَّ ما يَعْرى مِن الوِدْيانْ
غداً إن غَرَّد الحسّونْ
على « التوتاتِ » و « التيناتِ » و « الجَوْزاتِ »
و« الخوخاتِ » في البستانْ
غداً إنْ أزْهَرَ الزَيْتونْ
وأغفَتِ تِلْكُمُ الرَّبواتِ تحتَ لحافِه الأخْضَرْ
تُزيِّنُها أكاليلُ مِن البلّورْ
. . . . .
غداً إن أثْمَرَ الزَيْتونْ
وأعْلَنَ مِنْ عَلاليها
مُناديها
مَواعِيدَ الجَداد[١٠]
وراحَ حَاديها
يُردِّدُ تِلكُمُ الأزْجالَ
فوقَ عَرائِشِ الزَيْتونْ
فَهَلْ تأتي

وتلقاني على بَوّابة البيتِ
وتدعوني إلى فَرْطِ القلائد من أعاليها . . ؟

- ٦ -

تُرى ان سَحّتِ الأمطارْ
وَهَبّت ريحُها الصَرْصَرْ
ودوّى رَعْدُها
واستأمنَ الغادونَ والآتونْ
الى النارِ التي تَزْأرْ
وحَدّثتَ العجائزُ عن لياليها
وأخرجتِ الخبايا مِن خَوابيها
فهل سَتُقدِّم « الحَطَباتِ » للكانونْ
وهل ستقصُّ للسمّارِ
ما جمَّعَتَ من قصصٍ ومن أخبارْ
لأنّ كواكِبَ السمّارْ
ستأتي بيظتنا ، وتُسَائل الكانونَ
عن أحلى أماسيها . . .

- ٧ -

تُرى هل تَجْمع الحنونْ ؟
ترى هل تقطف الزَعْتَرْ
تُرى هَلْ تكتبُ الأخبارَ في الدَفْتَرْ
وتُشْعِل قَلْبَكَ المحزونْ
بقدحِ شرارة التذكارْ

- ٨ -

حنانَك يا أبا ناجي
حَنانَك شبّت الدَمْعه
ولم تُسْعِف كُهولتيَ التي
فولذتُ في النيرانْ
ولا أغْنَت مواثيقي مَعَ الأشجانْ
حَنانك إن قَلْبي بالأسى مخزونْ
ويكفي أن تمرّ شرارةٌ عن مَخْزَن
البارود في جرحي
لكي يتفجّر البركانْ
حنانَك يا أبا ناجي
فقد طعّمتني بالنارِ ،
مُنْذُ نُعومة الأظْفَارْ
وقد علّمتني أن أجْعلَ الحَسَراتِ
بُستاني
وأن أتعشّقَ
الأحْجَارَ والأشْجارَ والأخبارَ

والأشعارَ والتُرْبَه
وأنْ أتجرّعَ الكُربه
وقلبي مُولَعٌ بالنارِ
مقدودٌ من الصوانِ
لا يَعْنو ولا يُقْهَرْ
ولكنَّ الهوى يَسْبي
ولا يَتقبلُ الاعذارْ . . .

- ٩ -

عَتابا يا عَتابا يا عتابايْ
نُعاتِبُ مَنْ إذا شِئنا عِتابايْ
هَوانا ما عَفا عَنّا وتابايْ
لننسى في منافينا الصِحابْ
حِصانُك يا أبا ناجي حَماناي
ولم يَهْجُرْ مع البلوى حِماناي
يميناً سوفَ نَحْميه حِماناي
ولو كان الفِدا أغلى الشبابْ

- ١٠ -

غداً إنْ نوَّرَ الحَنّونْ
سَنغدو يا أبا ناجي إلى الوِدْيانْ
ونَجْمَعُ مِنْ رَوائِعِها
هَدايا لِلصبايا الغِيدْ
. . . .
غداً إنْ فحفحَ الزَعْتَرْ
وشبَّ العِلْتُ والشومرْ
ونَادتنا الشِّعابُ الغرُّ
سُحنا في مَغانيها
وروّينا الحَنايا مِنْ منابِعها
وقُلْنا يا رِفاق العُمْر هَذا العيدْ

غَداً إنْ أثْمَرَ الزَيْتونْ
ونادانا مُناديها
هرعنا مِنْ منافيها
وأطبقنا بأيدينا على الأغْصانْ

غَداً سَنزوّج العِرسانْ
ونمشي بالمشاعِلِ في لَياليها
و« نَصْحَجُ » في شوارِعِها[١١]
وَنَسْرَحُ في مَزارِعِها
وَنَقْطِفُ ما تُقدّمه دَواليها

- ١١ -

سَلاماً أيُّها الاحجارُ
حينَ تُسَقْسِقُ النَبْعه
ويَجْري الماء في الوِديانْ
سلاماً أيُّها الأشجارُ
حينَ يُزَقْزِقُ الحَسّونْ
ويدعونا الى السلوانْ
وعَهْداً أيُّها الأحبابُ
والخلانُ أن نبقى مُحبّيها
وهذا عَهْدُنا دَمْعه
وعهداً أن تظل الدارُ والعنوانْ
وان نتعجل الرَجْعَه .

المراثي الثانية

- ١ -

وأذكرُ أنني وَدّعتُها يوماً ،
وخلّفتُ الأمانةَ في رحاب
الدارِ تزهرُ . . .
قلتُ للزيتونِ لا تبخلْ عليها
باخضرارِكَ . . .
وآسقِهَا مِنْ مائِك القُدُسيِّ
في كلِّ المواسمْ . . .
فَهْيَ أحْوَجُ ما تكونُ الى
الرِفادةِ
قلتُ للخروبةِ العذراءِ[١٢]
ها إنّي أشرّقُ
فأذكري عَهْدي
ولا تَدّعي الأمانةَ
في الخماسين اللعينةِ
تسأل الأحْبَابَ عن ناري
وتدعوني إلى رَدِّ المظالمِ
أنتِ شاهدتي
أطالِبُكِ الحضورَ إلى الشهادةِ
يومَ لا أقوى على دفع المزاعمِ
فاحرسي سري الذي خلّفتُ
في الاحجارِ
والاشجارِ
والعرزالِ والدار العتيقة والكرومْ . . .

- ٢ -

وأذكر أنني هوّمتُ في
مُدُنِ النَفيطِ
وَلَمْ يَكُنْ عِندي سِوى جُرحي
المفتّحِ
وآستعار الشوقِ
كانَ الجوعُ يُدْرِكُني على رَمْلِ الصفاةِ[١٣]
وكنتُ في الرملِ المُبرّحِ
أقرأ الرؤ يا
وأسألُ كلَّ سانحةٍ وبارِحةٍ
عَنِ اليومِ الذي أمّلتُ
لكنَّ الرياحَ تهبُّ ، والسُّفنَ
التي حمّلتُ . . . تمضي في طريقٍ لا
تَقودُ إلى مَزارِكِ
آهِ كَمْ أمّلتُ
كَمْ حاولتُ
كَمْ سَاءَلْتُ
لكني اكتشفتُ بأنّ نجمي
لا يَسيرُ على طريقِ منايَ
بل يمضي إلى سِرِّ العواصمِ
قلتُ للرمل المُبرَّح
هاتِ حَدّثني عَنِ الأشواقِ
وآفتحْ لي طريقَ هَوايَ
إنّي لم أكُنْ بَراً بوعدي
والأمانة ما تزالُ هناك
تُزْهِرُ في آنتظاري
غيرَ أنّ الرَّمْلَ أرْشَدني
الى بئرِ الجماجمِ
فآندفعتُ على دروبِ هَوىً مُثيرٍ
وآختلطتُ مع الفجيعة والقطيعةِ
والدماءِ
وقلتُ : إنّي سوفَ أرجعُ ذاتَ يومٍ
بآنتصارِكِ
غيـر أنيَ لم أوفّقْ بعدُ . . .
ما زالتِ خُطايَ تغـوص في رَمْلِ الجزيرةِ
ما زالت يَدايَ
تُحاولان عبورَ قيدٍ مِنْ شباك العَنكبوتِ
ولم يَزَلْ ما بَيْننا بَحْرٌ مِن الظُلُماتِ
لكنَّ الأمانةَ لم تَزَلْ نجمي
ولم تَزَلِ العزيمةُ مِنْ حجارِكِ

والوليمةُ مِنْ حناياي الجريحةِ
صدّقيني ما نسيتُكِ
حين آوتْني مقاصيرُ الوفادةِ
أو أضافتني دَواوين العَواصمِ
أنتِ شاهدتي
وقائدتي
وقلبي لا يريمُ ولوْ
بَعُدْنا عنْ مزارِكِ
أو غرقنا في رمالٍ لا تنمُّ عن السبيلِ
ولا تَبينُ على الدليلْ
وها أنا أمشي مع الحُلْم
المجنّحِ
لم أبعْ عهدي لأهلِ النفطِ
أو أنسى الأمانةَ
فهْيَ سرّي
بيْدَ أنّي حينَ أرْشدني كتـاب
الرمل لِلْكِلَم الفصيحة
شعّ في قَلْبي هَوىً بكرٌ
ونادَتْني رُبىً لم آكتشِفْها بَعْدُ
شدّتني قُلوبٌ لم أُنادِمْها
فأيْقظَني هَوىَ الزيتـونِ
في الأرضِ الفسيحةِ . . .
وآغتراب النَّخْل في أرْضِ النَخيلِ
فَصِحْتُ : إنَّ النصل مَرْبوطٌ على
عُنُقِ الذبيحةِ
ثم واصلتُ المسيرةَ
كانَ يَحْدوني هَوايَ الى الملاحمِ . . .
آهِ كَمْ عذّبتِ قلبي بانتظارِكِ
آهِ كَمْ أوغلتُ
لكنَّ الفتى المفتونَ
مشدودٌ إلى فَرَحِ الولادةِ
وَهْوَ لا يأتيكِ إلّا بانتصارِكِ
فافتحي الأبوابَ للجفنِ المُقرَّحِ
افتحي الأبوابَ للآتي
بغارِكِ
إفتحي الأبواب للآتي
بغارِكِ
إفتحي الأبواب في قلبي
وميض الشوق يُزْهِرُ
وآحضني جُرْحي الذي فتّحتُه
للرمل والماءِ المُملّحِ
آهِ يا شوقي الى الزيتونِ
والدار العتيقة والبراري والكروم
إنّ هوايَ مشدودٌ
إلى المُدُنِ الكسيحةِ
والبراري والصحاري
والروابي والشوامخ
والتخومِ
فزوّديني من جرارِكِ
زوّديني بآخضرارِكِ
وآسقني من مَائِكِ القدسيِّ
حتى لا أضلَّ عن السبيلِ
ولا أكلّ عن السفارِ
لأنّ قلبي لا يقرّ ، إذا ظللتُ
بلا قرارِكِ .

- ٣ -

وأذكرُ أنني ودّعته يوماً
وكانت شمسُ نيسان الوضيئة قد
تخطّت قمة العاصور مُسْرِعةً[١٤]
وذهّبت الحصائرَ في زوايا بيتنا
الصاحي علي خَبَر النوى
كانتْ يداه تُفتّحانِ مغالِقَ الأحزانِ
كانت مقلتاه تشعشعانِ
وكان يَجْهَد ان يردّ الدمع حين هَوى
ويجهَد أن يتمتم بالنصيحةِ
ثمّ يُطْرِقُ ، فهو أدْرى
بالذي يعنيهِ ان يتبدّدَ الأحبابُ
في البيدِ الفسيحةِ . .
إنّ خالَته قضَتْ ، وَوَحيدُها لم[١٥]
يأتِ من سَفَرٍ
ولم يَظْهَرْ على أثَرٍ
وقد عادَ الذينَ مَضَوا
ولم تجمعْ عليهِ روايةُ الرُكْبانِ
قيلَ قضى
وقيلَ مَضى
فَمَنْ سَيُعيد أوْحَدها الذي تَرَكَتْهُ
طِفلاً فآستوى شيخاً مع الأيّام في الغيبه
هِيَ الغيبهْ
وقاطِرةُ القَطيعةِ لا تَردُّ مُسافراً
حتّى وَلَوْ ظلَّ الأحبةُ في آنتظارِ

. . . .

وأذكرُ أنّني لم أبْكِ حينَ
تَركْتُهُ ، وغضونُ جَبْهته
الحزينةِ كالصخور الصمّ في الرجمانِ[١٦]
لكنّي احترقتُ جوىً

. . . .

وأذكرُ أنّني ودّعتُه والدمع في
عينيه يدعوني إلى الأوْبه
ولكنّ النوى
جرّ السفينةَ في بحارٍ لا تحددُ
وَهْوَ لم يَصْبر على حُكم النوى
فنوى الركونَ الى رُكوبِ الريحِ . . .
يطلبُ راحةَ النفسِ التي آختزنت
بأحزانٍ كبار
وَها هُوَ يتركُ الدارَ الصغيرةَ
والهمومَ ويَهْجُر الأحزانْ
ويمضي دونما زادٍ إلى دارٍ بلا عنوانْ
ويَرْحلُ دونَ عنواني
تُرى هَلْ يَعْرف الشجَن
الذي خلّاه عندي ، حينَ خلّاني !

---

١ - «يكبي» كبى يكبي ، أي أصابه النعاس الشديد ، في عامية قريتنا .
٢ - بير زيت ، قرية ، تبعد عشرة كيلومترات شمال رام الله بفلسطين
٣ - الخربة . جبل عالٍ في بير زيت ، فيه آثار عصور مختلفة ، ويرى منه البحر الأبيض المتوسط
٤ - عين القوص ، وعين المرج نبعان في القرية ، كنا نشرب ماءهما
٥ - جبّور : منطقة مزروعة بالزيتون أساساً ، غرب القرية ، وشمالي طريق برهام (قرية مجاورة) .
٦ - « أمرا » أمرأ ، كما تلفظ في العامية .
٧ - الشوباش . نوع من الغناء حماسي . كالقول مثلاً .
بارودنا من مصر جبناه   يا واو
ملفوف لف السيجارة   الخ . . .
والموزر ، أي البنادق
٨ - الخلة : منطقة مزروعةزيتوناً، في الغرب الجنوبي من القرية قديماً ، وقبل أن تتسع جنوباً ، « والطلة » الزيارة السريعة .
٩ - القنديل : نباتات شائكة ، محرفة عن القندول .
١٠ - الجداد : قطاف الزيتون ، وفي اللغة قطاف النخل .
١١ - نصحج : نوع من الغناء يردده الرجال ، وهم سائرون عادة
١٢ - الخروبة : شجرة قديمة كبيرة على مقربة من بيتنا
١٣ - رمل الصفاة : الصفاة ساحة في مدينة الكويت .
١٤ - العاصور : جبل ارتفاعه ١٠١٧ متراً شرقي قريتنا
١٥ - كان لخالته وزوج عمه طفل من أترابه ، ضاع في الحرب العالمية الأولى ، وقد نشأنا ونحن نسمع قصة ضياعه وعودته
١٦ - الرجمان : أو رجوم الرجمان : منطقة صخرية ، تقع الى الشمال الغربي من القرية .

نقاد القصة في العراق

ملاحظات وإشارات

عبد الرحمن مجيد الربيعي

- ١ -

إن الكثير من الكتابات والأحاديث التي تظهر لا في صفحاتنا الأدبية فقط بل وفي الوطن العربي تتهم النقد والنقاد . وما دامت هذه الكتابات كثيرة فإنها تشير إلى وجود خلل في هذا المجال ، وقبل أيام قرأت حواراً مع الدكتور علي جواد الطاهر وهو الناقد المتخصص والغزير الانتاج يتهم فيه النقد والنقاد أيضاً بالتقصير . هكذا فهمت ، وهكذا يجب أن يفهم الزملاء الذين اختاروا النقد مجالاً لعطائهم .

- ٢ -

لست هنا في مجال تعداد الاسباب التي أدت إلى مثل هذا الخلل في النقد . ولنتكلم عن النقد العراقي والقصصي على وجه التحديد . ولكن لعل أهمها عدم تفرغ النقاد لدراسة جميع النصوص القصصية الجديدة وتوجهاتها . ولعل العذر معهم ان وجدنا الكثيرين منهم يمارسون مهمات ثقافية متعددة أملتها عليهم طبيعة الفترة التي يمر بها قطرنا . ومنها أيضاً عدم قناعة الكثيرين من النقاد بما هو عراقي . وتبدو المفارقة كبيرة اذا وجدنا أن تقييم الكثير من قصاصينا جاء من الخارج ولم يصدر من الداخل قط . ولعل هناك تفسيراً آخر لهذا الأمر ربما يرجع إلى ان الكتابة عن عمل قصصي عراقي قد تحرج الناقد وتضعه في شراك هو في غنى عنها ، لذلك يفضل الكتابة عن عمل عربي أو عالمي ويجلس مرتاحاً بعد ذلك ومطمئناً كل الاطمئنان .

وهناك أسباب وأسباب أخرى لعل تلك المتولة الخالدة تفرض نفسها فيها وهي ان (مغنية الحي لا تطرب) وبامكاني أن استشهد بكتّاب ومجلات تصدر في القطر ، ، ومن المفروض أن تكون لهذا القطر وكتّابه حصة كبيرة فيها ، وهذه مسألة مشروعة رغم التوجّه القومي العام ، ولأن المجلة تصدر بالتالي في بغداد وليس في مكان آخر ، كما أن مجمل الكتابات والمجلات التي تصدر في هذا القطر تكمل ما يصدر في القطر الآخر مكونة حركة الابداع العربي كله .

- ٣ -

قد يقول البعض تفسيراً لهذه الظاهرة ان النقاد قاصرون عن استيعاب الجديد وأنهم غالباً لا يستطيعون أن يفهموا ما يريده الكتاب الجدد ، وهذا أمر وارد ويجب أن يؤخذ بنظر الاعتبار . ولكن الحوار بين الناقد والمبدع من شأنه أن يقربهما الى بعضهما ويجعلهما يتفاعلان بعمق لما فيه إغناء للنقد والإبداع معاً ، خاصة اذا انطلقا من منطلقين متحابين دون أن يحس أحدهما بالحرج أمام الآخر مهما كانت نقاط الاختلاف .

- ٤ -

كثيرة هي الاسماء التي كتبت في نقد القصة ، وأصدرت اكثر من كتاب في هذا الموضوع . وأمامنا في العراق تجارب الدكتور الطاهر والدكتور عبد الإله احمد وفاضل تامر وياسين النصير وباسم حمودي ومؤيد الطلال ومحمد الجزائري والدكتور عمر الطالب ورزاق ابراهيم حسن وعبد الجبار عباس وسليم السامرائي ويوسف نمر ذياب وحمزة مصطفى وسليمان البكري ، اضافة إلى دارسين اكاديميين جدد للقصة كصبري مسلم وعبد الرضا علي وباقر جواد والدكتور محسن الموسوي وغيرهم . وكل هؤلاء لهم جهود بينة سدّت ثغرة كبيرة في مجال النقد القصصي العراقي . ولكن يلاحظ عليهم عدم الاستمرار في أداء مهمتهم الكبيرة بعد أن أخذ الفن القصصي العراقي يفرض حضوره عربياً وعالمياً أيضاً .

- ٥ -

وبعيداً عن كل المؤثرات فلا بد من تقييم تجربة هؤلاء النقاد وما يسجل عليها من ملاحظات ، ولا بد من تناولهم كل واحد على انفراد من اجل تحقيق هذه الغاية ، فكلمة الحق يجب أن تقال لأنها المرشد والهادي في هذه المسيرة الملأى .

- ٦ -

تشكل تجربة الدكتور علي جواد الطاهر معلماً واضحاً في نقد القصة العراقية وكمتذوق لها منذ بواكيرها ، ولعل المختارات التي قدم لها وأصدرها قبل سنوات تعد مرجعاً لدراسة القصة العراقية ، وما زال العديد من الاساتذة الجامعيين - وخاصة في تونس كما رأيت - يعتمدونها في تدريسهم . واذا كان الدكتور قد صاحب الرواد في رحلتهم فانه واصل الحماس نفسه مع الخمسينيين واستمر في ذلك مع الشباب الذين بدأ ظهورهم الصاخب في أعقاب ثورة تموز الأولى عام ١٩٥٨ . ولكننا نلاحظ على الدكتور الطاهر ردود أفعال في الكثير من كتاباته ، فهو اما محب فيتحمس ويبرر حتى الخطأ ، وليعذرني مثلاً ان ضربت مثالاً بحماسه لكاتب خمسيني تحدث عن تجربته مرة وثناء الطاهر على هذا الكاتب مع العلم أن جميع الحاضرين قد كسفوا من سذاجة حديث هذا الكاتب عن تجربته - وأنا هنا قد أعذر هذا الكاتب فليس من واجب الكتاب الحديث عن تجاربهم وانارتها الا في حالات خاصة وملحة وأن مهمتهم تنتهي بانتهاء كتابتهم للعمل القصصي .

كما أن الدكتور الطاهر قد راهن على أسماء وكتب كلمات ثناء لها ولم تعد هذه الاسماء حاضرة اليوم ، ولذا نراه يتراجع في الكثير من احكامه المسبقة وخاصة في حواره الذي أشرت اليه مع المجلة العربية (مجلة الاسبوع العربي - بيروت - العدد ١١٥٥) .

ولكننا مع هذا نجد أن احكامه الذوقية ما زالت متوقفة عند جيل الخمسينات ويعتبرهم المثال والنموذج في كتابة القصة رغم انه لم يظلم الجيل اللاحق أو يشكك في اجتهاده ، وهذا أمر تقع مسؤوليته على الطاهر نفسه ، فمن حقه ذلك ، كما ان من حق ناقد آخر أن يتحمس لجيل سابق أو لاحق .

بمعزل عن هذه الملاحظات فإن الدكتور الطاهر يحتضن بأبوية وحرص تجارب القصة العراقية مهما كان مصدرها ، وما زلنا في انتظار أن يستكمل مختاراته للقصة العراقية ويواصل دراساته المستفيضة عنها وإن وضعه الشخصي البعيد عن المؤثرات اليومية يؤهله لذلك .

- ٧ -

في العراق لا يذكر نقد القصة العراقية الا ويذكر كتاب الدكتور عبد الإله احمد الذي صدر في جزءين عن وزارة الثقافة والاعلام العراقية . وهذا الكتاب يعد مرجعاً مهماً وخاصة للطلبة والباحثين لما فيه من تعريف وتوثيق . ولكن الملاحظة التي تسجل عليه هو تفصيله لأكثر بحوثه على هذا الكاتب دون ذاك ، والمبرر الوحيد ربما يكون العلاقة الشخصية مما أبعد كتابه عن العلمية الدقيقة وحصره في زاوية ضيقة .

بعد صدور كتاب الدكتور احمد هذا وقبله الفهرست الكبير للقصة العراقية كنا نأمل منه أن يواصل العطاء وفق مناهجه الاكاديمي والساحة تغص بالأسماء والنتاجات . ولكن هذا لم يحدث حتى الآن . وعلى أية حال فان رجلاً مثل الدكتور احمد انفق سنوات طويلة منقباً في أعماق الكتب والمجلات القديمة ليقدم لنا كتابه الهام (رسالة دكتوراه) ما زال مؤهلاً ليعطي الكثير .

- ٨ -

من الأسماء التي درست القصة العراقية بتذوق مميز الناقد فاضل تامر ، وعلى الرغم من أن ما كتبه يشكل مختارات غير ممنهجة ، الا ان ملاحظاته كانت مهمة وأكثر قدرة على النفاذ الى التجارب الجديدة في القصة العراقية . في كتابه المشترك مع ياسين النصير حقق هذا وكذلك في كتابه النقدي الآخر الذي أصدرته وزارة الثقافة والاعلام العراقية ، وكان من الممكن لفاضل تامر أن يكون أكثر تأثيراً في مسار النقد العراقي ولكن يبدو انه انسحب عن أداء هذه المهمة وربما يعود في وقت قريب ليواصل عطاءه .

ونجد ان باسم عبد الحميد حمودي ما زال يواصل تتبعه المبكر لدراسة القصة العراقية في شتى مراحلها وكتبه النقدية الثلاثة مؤشر مهم لدراسة هذه القصة التي اقترنت فيها أحكامه النقدية بطبيعته ككاتب قصة أيضاً . وعلى الرغم من حماسه للتجارب الجديدة المتمثلة في القصة الستينية فاننا نجده ما زال مشدوداً الى الخمسينيين لأنه ظهر في أواخر عهدهم وتأثر بهم ناقداً وقاصاً أيضاً .

- ٩ -

يقترن اسم ياسين النصير بفاضل تامر ، لا سيما بعد أن أصدرا كتابهما المشترك ، ولكن من الملاحظ على النصير انه أكثر تزمتاً وان له معاييره المسبقة التي تفرض نفسها عليه أثناء الكتابة . وهذا قد يوقعه في منهجية جافة لن تكون في صالح العطاء القصصي المنقود ، وان مقارنة مقدمته في الكتاب المذكور مع مقدمة تامر تكشف لنا عن مرونة الثاني وتصلب الأول .

ولكن الملاحظ على النصير اصراره في أن يعطي ويواصل بعد توقف ومراوحة الكثيرين ولعله وجد في المسرح متنفساً أكبر فكاد أن يتفرغ له فيما كتبه أخيراً على الرغم من أن الحاجة ما زالت ماسة لعطائه النقدي في مجال القصة .

- ١٠ -

يمثل شجاع مسلم العاني نموذجاً للمتذوق الأنيق للقصة العراقية منذ أن بدأت علاقته الأولى معها في رسالته الجامعية (المرأة في القصة العراقية) التي يسجل عليها انها كانت ناقصة ، ولم تستكمل دراسة

الكثير من النماذج المتقدمة والمضيئة في القصة العراقية . رغم ان الأكاديمية تفرض عليه أن يكون شمولياً وموثقاً ودارساً في الوقت نفسه .

ولكن دراساته التي نشرها بعد رسالته هذه تمثل قفزة في مساره النقدي ، وقد استطاع أن يدرس العديد من الأعمال العراقية والعربية بنفس نقدي جديد . رغم أنه قد وقع فيما وقع فيه الكثيرون حيث تحمس لبعض الأسماء تحمساً غير مبرر ، ونفخ فيها الكثير ولكن أحجامها ظلت مع هذا في حدودها . ولم تستطع أن تكون المعلم ولا المؤشر في مسار القصة العراقية . وأنا هنا لا أؤاخذ ولكنني أنبه ويبدو أن هذه المسألة ستظل تتحكم في عطاء النقاد مهما حاولوا أن يكونوا موضوعيين . وهو أمر يقتضي منهم أن يكونوا قساة على أنفسهم قبل أن يقسوا على أي عمل قصصي يتناولونه .

مسألة أخرى تقال عن شجاع مسلم العاني انه قد غاب عن الساحة ومنذ سنوات لم نعد نقرأ له جديداً .

- ١١ -

لعل مؤيد الطلال من بين أكثر الأسماء النقدية في العراق دأباً وأناة . وهو وإن لم يصدر كتاباً حتى الآن فإن كتاباته تؤشر لناقد واعٍ ومتذوق ، استطاع أن يلم ببعض تجارب الرواد - عبد الحق فاضل مثلاً - اضافة الى الكتاب الشبان الآخرين ، كما أنه رصد بعض الظواهر الفكرية والفنية في القصة العراقية ، ولكننا نلاحظ على هذا الناقد محاولاته في الكتابة عن بعض الروايات العالمية - عن ايتماتوف أخيراً - وأعتقد أن الروائي العراقي بحاجة أكبر لأن تتناول أعماله بمثل هذا الجهد الذي كتب به عن (الكلب الأبلق . .) لأيتماتوف . إن هذا الناقد مدعو لتكثيف جهود أكبر ومنهجة دراساته - كما فعل مع بعض الرواد - من اجل أن يكون ويظل ذلك الصوت الشاب في مسيرة نقد القصة في العراق .

- ١٢ -

في السنوات الأخيرة كبرت خارطة النقد القصصي في العراق وقد كتب الناقد محمد الجزائري الذي عرف بدراساته للشعر عدة دراسات هامة ومتميزة وطويلة . أعطاها الجهد الكبير . وكانت أواخر الستينات فترة تألقه في هذا المجال التي نشر خلالها في (الآداب) اللبنانية بعض الدراسات التي تدلل على حياديته وعلى تقدميته في فهم العطاء القصصي الجديد . ومنذ سنوات لم نقرأ للجزائري مثل هذه الأعمال التي تحتاج إلى وقت والى جهد ، ولعلنا قد نربح مثقفينا الجيدين في مواقع رأسية في اجهزة الثقافة ولكننا نخسر فيهم الجانب الأهم والباقي وهو ابداعهم الكتابي ، ولعل الجزائري واحد من هؤلاء الذين أخذتهم هذه المشاغل رغم حاجة الساحة الأدبية إلى صوت واثق مثل صوته .

- ١٣ -

منذ سنوات عدة يرصد الدكتور عمر الطالب القصة العراقية ، وهو شغوف بها بشكل خاص دارساً وموثقاً ، وقد نشر في هذا المجال مقالات وكتباً تميزت بعلميتها الرصينة ، ولعل وجوده البعيد عن ساحة بغداد الثقافية الساخنة وابتعاده عن المؤثرات الشخصية اليومية هما اللذان ساعداه في أداء مهمته بطريقة انصفت الكثيرين ولم تثر غضبة احد . وقد أصدر أخيراً دراسة شاملة عن القصة العراقية آمل أن يكون لها موقعها في مسيرة النقد القصصي العراقي لما فيه بلورة وايضاح وانارة التجارب الجيدة والأصيلة في القصة . قد أسجل على الدكتور الطالب مأخذاً باهتمامه ببعض الاسماء المنسية وغير المؤثرة . ولكن يبدو أن طبيعة الاستاذ والدارس الأكاديمي فيه هي التي املت عليه هذا الأمر .

- ١٤ -

يتفرد عبد الجبار عباس بطعم خاص في كتاباته النقدية ،وقد كانت كتاباته عن القصة العراقية ثمرة تعدتها الى القصة العربية أيضاً ، وقد أصدر كتباً في هذا المجال . ولكن يبدو عليه انه قد تعب في الآونة الأخيرة وأخذ يكتفي بكتابة التعاريف القصيرة عن هذه المجموعة أو تلك الرواية وعلى الرغم من وجود الرأي المتطلع والمتذوق والجاد في هذه التعاريف إلا انها تظل غير مشبعة . كما انه كثيراً ما يقع في المزاجية ويندفع في حماسه لبعض الأسماء التي يخيب ظنه فيها سريعاً . وفي مواضيعه المنشورة الكثير من هذه المفارقات .

- ١٥ -

كان من الممكن ليوسف نمر ذياب أن يكون ناقداً قصصياً متميزاً وكان من الممكن له أن يكون ناقداً شعرياً متميزاً أيضاً ، فهو مؤهل لأداء المهمتين بحكم طبيعته كأستاذ لغة قديم ومتابع دقيق لما ينشر . وقد نقبل منه الوضعين فهناك نقاد عرب كبار برزوا مثلاً في دراسة فنين أو أكثر كالدكتور احسان عباس وآخرين غيره ، ولكن يوسف نمر ذياب بدأ الكتابة عن أمور أخرى وكتاباته متقطعة لا تتواصل ، ومع هذا تميز دوماً بجرأته على قول أحكام كثيرة تردد آخرون غيره في الافصاح عنها .

- ١٦ -

من الممكن القول إن لرزاق ابراهيم حسن قدرة ملفتة لدراسة الرواية العراقية خاصة ، ودلل على هذا في عدد من دراساته المنشورة عن هذا الكاتب أو ذاك ، وكذلك اهتمامه بالقصة العمالية وبحثه عن نماذج منها جمعها في كتاب فيما بعد ، ما يقال عنه أنه هو الآخر قد تقاعس عن المواصلة وخاصة في السنتين الأخيرتين ولم نعد نقرأ له

تلك الدراسات المتحمسة لبعض الكتب أو الكتّاب .

- ١٧ -

عندما جاء سليم السامرائي من العمارة كانت تسبقه مجموعة من الكتابات التي نشرها في هذه المجلة أو تلك الصحيفة على الرغم من المآخذ الذي سجل عليه بحماسه لرواية عراقية شابة ومقارنتها بعمل روائي عالمي كبير . ليس هذا بالمهم ولكن المهم هو تركيز السامرائي على دراسة القصة . وقد واصل الكتابة وهو في بغداد بنفس تلك البراءة (العمارية) . ثم جاء اختياره لنماذج من القصة العراقية وكتابته مقدمة لها ، وكذلك دراسته للمرحوم يوسف متي كمؤشرات على مواصلته في هذا المجال ، ولكنه هو الآخر غاب في السنوات الأخيرة ولم أستطع حتى الآن أن أجد له عذراً وبامكاننا القول إن عمله في مجلة الأقلام يؤهله للمتابعة والكتابة أكثر .

- ١٨ -

لقد استعرضت بعض الأسماء التي كتبت النقد وسجلت ملاحظاتي عليها وهي ملاحظات مبعثها الحرص على هذا الفن الوليد والعظيم - القصة ، والذي أصبح المتلقي بحاجة إلى الانارة الواعية التي تشكل الدليل له وهو يقرأ القصة - وخاصة الشابة - بعد أن اعتاد على نمط معين من الكتابة القصصية .

ولم يبقَ الأمر محصوراً عند تلك الاسماء بل رفدت الحركة النقدية بأسماء جديدة أخرى ، وهذه المرة من الوسط الجامعي .

وأذكر منهم الدكتور محسن الموسوي الذي أظهر حماساً مبكراً لدراسة الرواية وأصدر كتاباً نقدياً عنها قبل سفره إلى كندا لاستكمال دراسته . وكان موضوع رسالته عن ألف ليلة وليلة يضعه في اللجة وبأضواء جديدة ومتجذرة . وقد وجدنا ان حماسه بدأ يتصاعد إثر عودته ونشر مجموعة مقالات - عن الرواية العربية بشكل عام - ولكنه اختفى فجأة ليظهر بمقالات عن الأعلام ، وربما نزعه كأعلامي ولكن خسارتنا فيه كناقد قصصي واعٍ أكبر .

من الأسماء الجامعية الشابة اذكر صبري مسلم هادي الذي أصدر كتاباً عن اثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة - وهو موضوع رسالته في الماجستير - وكذلك عبد الرضا علي الذي أصدر كتاباً عن قاص عراقي - وهو موضوع رسالته للدبلوم العالي - وباقر جواد الذي أصدر أيضاً كتاباً عن الرواية العراقية وقضية الريف . وكل هذه الكتب تستكمل جوانب في نقد القصة العراقية لم يتطرق اليها الباحثون من قبل ولعلها تكون بدايات لدراسات أكاديمية أخرى تتناول الفن القصصي العراقي الذي أصبح عمره الآن يربو على الستين عاماً .

- ١٩ -

واستكمالاً لرسم خارطة نقاد القصة في العراق لا بد ان ننوه بجهود أخرى لحمزة مصطفى وسليمان البكري وعباس عبد جاسم وغيرهم حيث نشروا عدداً من الدراسات الواعدة في نقد القصة العراقية، وأصدر البكري كتاباً عن قاص عراقي، ونشير أيضاً الى الجهود التي قام بها بعض القصاصين في هذا المجال كموسى كريدي في مقدمة كتابه عن القصص القومية الاشتراكية في الأدب العربي ، وعبد الستار ناصر في دراسته المرهفة عن القصة العراقية والتي نشرتها (الموقف الأدبي) في عدة أعداد ، وكذلك برهان الخطيب الذي انجز هو الآخر دراسة جامعية في موسكو عن القصة العراقية لم يتسن لنا الإطلاع الا على فصل منها في (الأقلام) ، وقد لمسنا في هذا الفصل روح المتذوق لا روح الأكاديمي فقط وهو أمر فرضته طبيعة الدارس ككاتب قصة أولاً . ونشير أيضاً الى أكثر من موضوع نشره انور الغساني وخاصة دراسته عن أمراض القصة العراقية رغم مؤاخذتي على التزمت الايديولوجي فيها . وهو أمر قد يجحف شأن الكثير من الأعمال بحجة الأيديولوجيا وهي ليست كل شيء ، كما نشر الربيعي - كقاص - كتاباً بعنوان (الشاطىء الجديد - قراءة في كتاب القصة العربية) ولعل مقدمته تبرر نشره وتعطي الضوء على ما جاء فيه .

- ٢٠ -

أعتقد بأن ذكر الاسماء قد جاء لضرورة أملتها طبيعة هذه المقالة في محاولةلتأشير الملامح والعطاءات، وعلى الرغم من قلة الأسماء الناقدة قياساً الى عدد كتاب القصة في العراق فإن هؤلاء النقاد قد استطاعوا أن يؤرخوا وأن يستشفوا ويقدموا القصة العراقية إلى القارئين العربي والعراقي ، ولكن يبقى الجهد ناقصاً ما لم يتواصل وما لم يحس نقاد القصة أنفسهم أن النقد هو مهمتهم الأولى والباقية والتي ستظل شاهداً ومرجعاً ، وبعكسه فإن الكثير من الممارسات الأخرى تبقى قصيرة العمر ومرهونة بلحظاتها ومردوداتها ربما المادية في الغالب .

إن القصة العراقية وليد شرعي ، والزمن العربي والعراقي والإنساني معها لما لها من طاقة على الاحتضان والتعبير، ولكن الكثيرين من كتابها قد يضلون الطريق ، وهنا يأتي دور الناقد ليمارس رقابته الصارمة وقول الكلمة في وقتها ومكانها من اجل تصحيح المسار لما فيه اغناء هذه القصة لتكون بحق وجهنا الإبداعي الجديد الذي نطل به على العالم .

- تونس -

(*) لم أتطرق في هذا الموضوع الى دراسات النقاد العرب والمستشرقين للقصة العراقية لأنها تشكل منطلقاً لموضوع آخر . ومنها ما كتبه الدكتور سهيل ادريس خاصة وأحمد محمد عطية والدكتور أفنان القاسم وغيرهم . وأتمنى أن لا اكون قد نسيت أحداً من نقاد القصة في العراق وان حدث ذلك فهو أمر غير متعمد .

إنكسارات ٧

مدوح السكاف

١ - ترجيع

أيّ ظل يطاردني في حديقة الليل عبر انكسار
السنابل، عبر انطفاء الخلايا، يراودني عن دمي
وينصب مشنقتي فوق رابية من جماجم العقم
ويرمي على جثتي زهرة من رماد، ويمضي
لغايته مورقاً في حواشي الدروب
ومستبشراً بالصباح الجنيني، يوقظني
من صعقة الموت، ينسلُّ من بين جنبيَّ،
ويلقي بروحي على مقلة الأرض حياً،
أقاسمُ شمسَ النهار فطوري، وجرعة مائي
وسيجارتي الألَف، فنجانَ شايي، وداعَ
الصغار، تحية صحبي، والذهول المطيرْ:
إنّ أمي العجوز على مقعد آلامها تستجيرْ

٢ - تعزية رقم (١)

في دمي شعلة لا تغيبْ
لهيبها امرأهْ
في صقيع الشتاء الرهيبْ
أطفيء المدفأهْ،
مدفأتي امرأهْ

٣ - حيرة...!

(إلى دريد يحي الخواجة)
ألبسُ هذا القميص، إذا احمَّر جرحي يداويه:
لونُ القميص رمادٌ... وجرحي حريقْ؟..
ألبس هذا القميصَ، إذا اسودّ ليلي استنارَ به:
فلونُ القميص بياضٌ يضيء ظلامَ الطريقْ!
ألبس هذا القميص، إذا لجّ نبضي يواسيه:
لونُ القميص سماءٌ... وقلبي غريقْ!؟
ألبس هذا القميص المخطَّط بالأصفر،
انداح فيه البنفسجُ...
أرتاحُ فيه..
هداه إليّ صديقْ

٤ - تعزية رقم (٢)

رفضت (دامونا) أو (مادونا)، لا أدري، أن تستسلم
لشراعي، هتفت:- ممنوع هذا المَلَكُ الجنسيُّ،
توضأ بالصبر، وصلِّ الصلوات الخمسَ، تصعّدْ
من رجسك يا مأفونُ، وكُنْ مثل القدّيسين،
نسيتُ العفة في يوسف، والتفاح المتبضّع
بدماء المهووسات جمالاً بني الله......
تجمّل بالترياقِ...
- كفاكِ.... وبللتُ يدي في موجة نهرٍ
أحلمُ بالنار وبالأشجار، ومتُّ على قارعة
النهد، وقشّرتُ التفاح، وكنت الآكل
والمأكول معاً، ما أشهى أن أسترسل،
في هذا الحلم الوضّاء..!..

٥ - مخاصمة

(إلى فرحان بلبل)
خاصمتُ أحبَّ زنابق عمري، زنبقة من مشتل
هذي الأرض، تغاوتْ باللفة الكمثرى، واللون
القانيء والخطرة، والإيحاء.
وتغاوت بالدمعة تنهمل على خديها حين عذابي
لا يتخثر، أوجاعي تقصم ظهري،
فقري أتضرّحه بأساء
عشرين من الأعوام تصادقنا: رمل «الصحراء بنا
يخصوصبُ إذ نتناجي أو نتحاور أو حتى
نختلف على سَقَطِ الأشياء
واليوم أراني خاصمت أحبّ زنابق عمري
حين على أرض ثانية راحت تتطاول، تتعالى
تزهو بأريج تفتحها، تنسى تاريخ محبتنا
في زخم الأضواء
وأنا اليوم حزينٌ حتى الإغماء

٦ - تعزية رقم (٣)

جاءت (ليلى) تكتسح سواد الصمت بأوردتي

تزهر في بستان دمائي، تهطل سحباً في صدري،
فرحاً أسطوري البوح: أنا المتآكل من بعضي،
المفجوع بذاتي، المخطوف الوجه، المسروق
العافية، المرمي على أقصى فلك، والمتقوقع
في دودة نفسي، زحزحتُ المزلاجَ الصدئَ
على جدران القلب، انشرعت بوابة عمري:
درجت (ليلى) تخطو فوق رمالي النائمة، استيقظتُ
لأمتشق الخصب سيوفاً من حب ورذاذ ندىً
أمتلىء كخابية قفراءْ

٧ - حياة...!

شارع حاسر الرأس/ باب المدينة/ جبّالة
للحصى/ وبلدوزر/ عامل مشرئب في عمارة
الموت يطرشها بالنبيذ/ وضمت وشمسٌ/
وبائعة للحليب/ رفوف العصافير والصبية
الأشقياء/ ورشّاشة للبعوض/ عجوز
يبول بعرض الطريق/ أذان الظهيرة/
كانت تطل على العابرين/ وكنا جميعاً نحاورها
علها تستلين/ نحاور أعمدة المستحيل/

على دبيب الخطى الطويلْ/.

٨ - تعزية رقم (٤)

لأنّ شهرزادْ
توسدتْ وسادة العبوس، زنّرتْ بالنزق
البريّ خصرها المكتوم بالحدادْ
لأن شهرزاد
غارقة في بلقع النسيان، أقلعت عن افتقاد
عاشق تحب عبر سلك البوح أو رسائل العناد
باع شهريارُ نفسَه في أرخص المزادْ

٩ - تعاهد

(إلى فائق الحمد)
من زهرة النار الدماء سكيبة فوق الطريق
وفوق أدراج الجريدهْ
من زهرة الصبّار شوكاً علقاً ينسلُّ تحت اللحم
يخترق الصباح إلى الخلايا والكريات البريئه
في مياهك، سوف تكتبني القصيدهْ
وأنا بدونك ليل عاشقة وحيدهْ
لكنا سأظلُّ أذكر نبعك الإنسان منتثراً
على درج الجريدهْ

وأظلُ أكتبُ في القصيدهْ

١٠ - تعزية رقم (٥)

جسدُكِ جسدُ إلههْ
فتعاليْ نمنح أنفسنا شيئاً من راحهْ
في هذا الجسد الواحهْ

١١ - تساؤل

(إلى مصطفى خضر)
ممتلئاً بالحسّ الطبقي وأوجاع الفقراء
أصافحه، تندى كفاي بأزهار الشعر
وأوراق اللغة الساجية/ الغاضبة
وبالحزن الأفيونْ.
يسألني:- ما زلتَ تمارسُ طقسَ الكلْمة.
هذا الطقسَ المجنونْ؟...

١٢ - تعزية رقم (٦)

ها أنتِ تنخدعين بي كسواكِ، ليتكِ تدركينْ
أنا في حياتي ما عرفتُ الحبَّ إلاّ لفظة شعرية
بل كذبة كبرى أُنمّقها على درج السنين

١٣ - التحدي

يدخل مقمرة الأزياء، وربطات العنق «البابيون»،
الأطقمة السوداء، العطر الباريسيّ، الأثداء
العارية، الأكتاف الملساء، الضحكات البلورية
والسفر المجهولِ،
ببنطالٍ متسخ، وقميص أثريّ، ذقن نبتتْ
كالشوكِ على وجهٍ غضّنه السهرُ البائسُ

والأمل البرّاقْ

يلعب بالغيب الخائف، يتهاوى رسغاه
على الأحمر آناً، والأسود آناً،
تتطاير عيناه على الأرقام إذا انسمرتْ
يخرج منكسر الأحداقْ

١٤ - تعزية رقم (٧)

المسافات تُختصَرْ
بالعين أو خيال الومضْ
وأنتِ تسطعين في بحيرة القمر
وتمنعين عن خراج عيني الغمضْ

١ - لكراسي

فارغات حول البحيرة: واحدٌ بائس دائخ من الجوع/
واحد متخم الكرش/ واحد ذاهل في الفراغ البليد يعاقر
إنتانه/ واحد عاشق توضّأ بالحزن، ساخت مفاصله/
وأنا: واقفٌ لا مكان لي في الزحامْ

١٦ - تعزية رقم (٨)

سأعترف الآن أنّ ارتجاج الدماغ عراني،
وجوّف رأسي، غداة رأيتك عارية كالفضاءْ

١٧ - حالة

(إلى غسان طعمة)
يقرعُ الباب قرعتين، ويلهو بالغبار المكدّس
فوق رصيف المحطات في صدره، ويرنو إلى سروةٍ
تعرّش في صدره ويقرع ثالثة لكنها لا تجيبْ
نائمةً في ليلك الليل تحلم أحلامها المستفيضة
الركض.. لاتني تقطف أورادها: وهو ما زال
في الوقفة المدمّاة، ينتظر اللحظة العندليبْ
عندما ملَّ وعرّى ثوابت التمني، تولّى إلى حانةٍ،
نصفَ كأسٍ من الخراب تحسّى، ونصفاً من الخمر،
يلوي على جرحه النورسيّ،
يجرجر خطواته النازفهْ
إنه حالة تالفهْ

١٨ - تعزية رقم (٩)

وخرافةٌ... ألا تحبُّ خرافةٌ
ادرجْ على حجر الطريق إلى محجّتها
لتزهر تحت ناعلتيك أسرابُ الحدائقِ
والجراحْ

١٩ - شهادة...

(إلى عبد الكريم الناعم)
أشهدُ أنك تقضم صخر الأعصابِ،
كمسحوق زجاج تهرسه مطحنة القلبِ
ويجرعه الحلق، وأشهدُ.. أشهدُ
أنك تتلوى في قيدكِ،
تتمزق في جلدكِ
حين ترى جرح (عنودٍ)
يلأمُ فوق صديد القيحْ

٢٠ - تعزية رقم (١٠)

أشهى ما أقرؤه الآن وانتِ أمامي، حوريةَ
بحرٍ، تتلألأ بالعري وتزدان بألوان المرجانْ
فاتحة الغصّة ونشيد الأحزان

٢١ - انحناء

أنحني للرياح سوداءَ صاهِلةً، ولعقم المطرْ
لكفيّ! إذا خشخشتْ ورقةَ العشبِ يابسةً
وللمنحدرْ
وأنحني للشجر
لقلبي إذا ارتعش النبض فيه تكهربَ
بالشرر المنتظرْ
أنحنيِ للسماء، زرقاءَ، حمراءَ، بائدة اللونِ
غافيةً صاحيةْ
وللباديةْ

لبحر الفقاقيع، ها إنني أنحني وللساقيةْ
أنا... من أنا..؟
الانحناء الكبير المقوّس في لجّة الهاويةْ
متى أنتصب؟.

٢٢ - تعزية رقم ١١

لامكانَ للشعر في دمي الآنَ
ليس لغير الدموعِ مكانْ

قصة قصيرة

حائط البنادق

عبد الخالق الركابي

(١)

لست حزيناً ، إنما يملأني شعور قديم بالإثم كنت أحسبه قد ذاب وتلاشى منذ اليوم الذي أوليت القرية ظهري قبل سنوات وقررت هجرها إلى الابد ، لكن لشد ما كنت مخطئاً ، فها أنذا اكتشف أن الماضي لن يموت بتلك البساطة التي تصورتها ، وان الأوجاع القديمة تظل تنبض في موضع ما من الجسد ـ في الرأس أو في القلب ؟ لا فرق ـ في انتظار الاصبع الذي يزيل الركام .

منذ استلامي للبرقية وإلقاء نظرة متوجسة على كلماتها المقتضبة التي تحمل صبغة ورق الكاربون وفي أسفلها اسم عمي (المحب) ـ كما يلذ له أن يطلق على نفسه ـ وأنا أشعر بأن ذلك الرجل الصامت نفض عن ركام الماضي الغبار ، وعاد يحدجني باحدى نظراته المخيفة التي كانت أكثر وقعاً ألف مرة من صفعات أمي التي كنا ـ أنا وإخوتي الصغار ـ نتقبلها وأجسادنا الصغيرة تختض بضحك مكتوم . كان يكفي أبي أن يحدجني بواحدة من نظراته تلك لكي انكمش على نفسي طوال ذلك النهار أعاف الطعام والشراب في انتظار صباح الغد وسماع صوته وهو يدعوني الى حجرته فأعلم أنه قد صفح عني ... وبقيت تلك النظرة تطاردني وأنا أتنقل بين غرف الدائرة لغرض الحصول على الاجازة دون أن تردعها الأبواب الزجاجية التي كانت تصطفق خلفي ، ولا ضجيج الشوارع وأنا أشق طريقي نحو الفندق لاسارع باعداد حقيبتي ، ولا صخب المسافرين وهم يتدافعون لاحتلال مقاعدهم في السيارة المثقلة بروائح خانقة تكاد تكتم الانفاس .

استسلمت لارتجاج السيارة الرتيب شاعراً عن طريق كوعي المرتكز على حافة النافذة باحتكاك العجلات على الطريق الاسفلتي المندفع باتجاهي . وكان جاري القابع على يساري يغالب تناؤباته المتعاقبة بالعبث بحبات مسبحته الضخمة بحمية . وفي الجانب الآخر منه لم أكن ألمح من السائق سوى ذراعيه المشعرتين وهما تمسكان بالمقود بأبهة مبالغ بها لتطبطبا عليه في لحظة انتشاء مفاجىء منسجماً مع ايقاع الأغنية التي يصدح بها المذياع ، دون أن يأبه للسيارات القادمة من الجانب المعاكس وهي تنمو بسرعة خارقة قبل أن تنخطف بدوي صاخب . وفي المرآة التي تعلو رأسه ، والتي تؤطر عينيه المعتكرتين وجبينه الضيق المستسلم لسطوة كتلة شعر خشن خالطه البياض والدهان ، كنت ألمحه وهو يتابع السيارات التي كانت تسبقنا بنظرات فضولية مشوبة بخيبة سرعان ما كانت تتحول إلى انتصار ساحق عندما يعود يسبقها بدوره . وفي لحظات مجده تلك كان يمسك بي متلبساً باستراق النظر اليه ، فأسارع بالالتفات يميناً محدقاً بأعمدة البرق وهي تتتالى مبتعدة الى الوراء وأسلاكها النحاسية تتوهج تحت الشمس التي توسطت السماء . وفي المرآة الجانبية كانت تطالعني ملامحي المحايدة وربطة عنقي السوداء التي كانت تفضح أصلي الفلاحي ، حيث أنني لم أتقن عقدها في يوم ما بشكل جيد .

خفف السائق من سرعة السيارة وهي تمر بشاحنات ضخمة محملة بالدبابات . وعندما اجتزناها ضاعف السرعة من جديد مطبطباً هذه المرة على المقود بايقاع عسكري لا شك أنه كان ينتظر مني تهنئته لاتقانه اياه ، فقد كان يحاول في مرآته اقتناص نظرتي الشاردة . ومن الخلف تشابكت أحاديث المسافرين عن الحرب والجبهة وأخبار الأبناء الجنود . وتشعبت الأحاديث لتتطرق لحروب أخرى . وسرعان ما استقطب اهتمام الجميع رجل كهل بقي صوته المشروخ الذي تتخلله نحنحاته وهو يسلك حلقه يتتابع محدثاً إياهم عن حياته العسكرية المديدة التي بدأها جندياً متطوعاً في فوج (موسى الكاظم) وختمها في حرب فلسطين عندما أصيب على مشارف تل أبيب التي كانت قد أصبحت على مرمى قذائف المدفعية العراقية . وعبثاً بحثت في المرآة الجانبية عن وجهه ، اذ أنني لم أر سوى وجوه بملامح غامضة كانت تستدق كلما غاصت في عمق المرآة . لكن صوته الصادر من حنجرة لا شك أن التبوغ القوية قد اتلفتها بقي يحاصر سمعي ، فتذكرت الصوت الآخر ، صوت أبي المتسلط وهو يدعوني الى حجرته التي كان يحظر على غيره اجتياز عتبتها بغيابه ـ ذلك الغياب الدائم الذي لم يكن ينقطع الا على فترات متباعدة في الأعياد والاجازات عندما كان يحضر إلى القرية ببدلته العسكرية التي تعلو كمها الأيمن ثلاثة خيوط سود ، والتي كانت مصدر مباهاة أمي ، فيخيم على البيت صمت متوتر نتبادل خلاله الحديث همساً وأعيننا تتطلع برهبة نحو باب الحجرة المغلق ـ وبخطى برمة كنت أدلف إلى تلك الحجرة المضاءة بفانوس لا يغادر موضعه على منضدة خشبية واطئة على يسار الداخل . ولساعات طوال كنت أمكث معه وسط بنادقه العديدة التي حصل عليها بطرق شتى : فالبندقية التي (يعاشرها) ـ حسب قوله ـ لفترة لا يستطيع التخلي عنها بسهولة ، ولا بد له من الحصول

عليها أو على صنف مماثل لها . كنت أظل قابعاً في مواجهته على الحصيرة وعيناي تتابعان أصابعه الغليظة الملطخة بدهن (الجمام) وهو منهمك بتفسيخ وتزييت واعادة تركيب تلك البنادق ، بينما ذهني منصرف لصبية القرية الذين لا تكف مقاليعهم عن اقتناص العصافير .

ـ (تأكد بأن هذه البنادق هي الارث الوحيد الذي سأخلفه لك بعد موتي . ودونها لا تساوي حياتك فلساً أحمر !) .

ذلك ما كان يردده أبي على سمعي وهو يلقنني مفرداته العسكرية البحتة المتعلقة بالبنادق وملحقاتها من (قوانات) الرصاص الجلدية وأصناف الطلقات (الكرخانة) و (الشدادة) التي كان يحرص على تعليمي كيفية تعبئتها : فيريني (البوشة) التي تتوسط (الكبسونة) ومن كيس (الشمتة) ـ الذي كان لا ينسى بأن ينوه بضرورة وضعه في مكان جاف وبعيد عن النار ـ كان يملأها بالكمية اللازمة من البارود ومن ثم يردفها بالرصاصة . ومثلما كان المعلم يصدع رأسي في مدرسة المدينة بأسماء حروف الهجاء كان أبي يلقنني أبجديته الخاصة التي تبدأ بأجزاء البندقية من (لولة) و (كنداغ) و (عين) و (فرشة) و (طرنبة) و (دبج) و (عقرب) وتنتهي بأسماء بنادقه البدائية ـ مصدر عذاب العائلة فيما بعد ومثار سخرية الأصدقاء ـ من (أم وريدة) و (أم جنيح) و (أم قوطي) و (بشتاوة) تلك البندقية القصيرة بأصنافها الثلاثة (الفرد) ذات الانبوبة الواحدة و (المطبجة) ذات الانبوبتين المتجاورتين و (المركوبة) ذات الانبوبتين اللتين تعلو احداهما الأخرى ، و (المطموسة) و (الدلعة) و (الشريفية) و (المسلوبة) و (الماطلية) و (الطكاكة) و (البرنو) و (الكسرية) . كان يعبىء ذهني بتلك الاسماء ذات الإيقاع الخشن والمسكونة جميعها بالموت دون أن يكتشف أن ضجري منها ـ بل ومنه أيضاً ـ ينمو باطراد . وازدادت القضية تعقيداً عندما احيل على التقاعد ، فقد حول البيت إلى ثكنة حقيقية لا ينقصها سوى مدفع ، وحول وجبات الطعام إلى ساحة عرضات لم نكن نستغرب لو أعجبه أن يدعونا اليها على صوت بوق . ولا أزال اتذكر ذلك اليوم الذي خطرت في ذهنه فكرة البحث عن صورة يتيمة كانت له وهو فيها برتبة عريف . وأضناني البحث طوال نهار كامل كان على خلاله ملاحقته في تنقله المحموم عبر حجرات المنزل نابشاً في صور وأكياس وزنابيل أمي العامرة بكل ما يخطر في البال بدءاً بفئران تتقافز في البداية هاربة ، ومروراً بزجاجات فارغة وأخرى تحتوي على مواد غامضة لا يعلم سرها إلا الله . بالاضافة لأكياس حناء وثمار مجففة ولحاء جوز وحلي فضية وجلود ثعابين ، انتهاء بحبوب (اسبيرين) كانت تأتي بها أمي على دفعات من مستشفى المدينة كدواء وحيد لكل ما وجدت على سطح الأرض من أمراض .

وبعد بحث طويل لم نقع سوى على صورة شمسية ظهر فيها أبي بالكوفية والعقال وقد أسند كفيه على ركبتيه وعيناه الصغيرتان المتلامعتان حول منبت أنفه الكبير مثبتتان في عيني الناظر مباشرة بشيء من التحدي والعناد كأنه يتوعد المصور المجهول أو من لا تعجبه الصورة بالويل والثبور . وكاد اليأس يتطرق الى قلبينا بعدما لم تبق أمامنا سوى صرة واحدة . وكنا قد تحولنا إلى كائنين خرافيين يغطينا الغبار ونسيج العنكبوت وتفوح من ثيابنا رائحة زبل الفئران . وكان أبي قد أوشك على أن يجدف ساخطاً عندما تهللت أساريره وهو يستل الصورة المنشودة التي بدا فيها بهيئة جانبية ، عيناه شرستان لحد اللعنة وقد صالب ذراعه اليمنى التي تعلو كمها ثلاثة خيوط سود باتجاه العدسة مباشرة حتى بدت أضخم من حجمها الحقيقي ، مثلما تظهر أذرع بعض الممثلين في أفلام الكاوبوي . بدا من الواضح أن كل همه كان منصرفاً لتلك الخيوط العتيدة التي لو لم يظهرها المصور لكان أبي قد كافأه بعين مزدانة بهالة بنفسجية لم تكن تبهجه بالتأكيد .

وانتهت متاعب أبي لتبدأ هذه المرأة متاعبي أنا ، اذ كان عليّ التوجه إلى المدينة لأجل تكبير الصورة . ولحظة أردفني على ظهر الدابة القميئة لم ينسَ أن يكرّر على سمعي للمرة الألف بأن لا أدع المصور يستغفلني فيبتر الصورة عند الخيوط . ويوم استلم الصورة اعتصم بحجرته مطبقاً الباب وراءه . واجتمع شمل العائلة بأكملها بدءاً بأمي وانتهاءً باختي الصغيرة . ولوقت طويل بقينا نتطلع بعيون ساكتة نحو الباب الذي تردد من خلفه صرير منشار يعمل في الخشب ، أعقبه أزيز حجر ماس يقطع الزجاج ، ومن ثم ضربات مطرقة وصوت تهشم شيء ما غادر بعدها أبي الحجرة بسبابة مفردة يسيل منها الدم . وعندما شهقت أمي مستفظعة نهرها بقسوة طالباً منها إعداد (عطابة) سارع بوضعها على اصبعه والنار لا تزال مشتعلة فيها . ومن جوف الحجرة أطلت صورة العريف أبي المعلقة في مواجهة الباب تماماً وزجاجتها تفيض بوهج النهار .

(٢)

أوقف السائق السيارة تاركاً محركها يهدر بصوت مكتوم . وعلى المقود شبك ذراعيه مسنداً عليهما ذقنه وهو يتأمل ارتال شاحنات عسكرية شدت اليها مدافع ومطابخ ميدان قطعت السير وثمة جنود بخوذ ورشاشات يحومون حولها . ومن ورائنا ارتفع نفير السيارات التي تزاحمت لمسافة طويلة ، فأطل سائقنا برأسه من النافذة ملتفتاً إلى الخلف . وارتفع صراخه وهو يبادل السواق الشتائم وأصابع يده اليمنى المستقرة على المقود تتراقص بعصبية مستجيبة للسخط المتفجر في الرأس الثائر في الخارج . وعاد السائق بوجه متورد إلى الداخل وهو لا يزال يتابع شتائمه المبتكرة . وبعدما قذف ببصقة مرقت من النافذة على شكل قوس عاد يطل برأسه الى الخارج متطلعاً هذه المرة إلى أمام . وشحبت قبضته التي شد بها على المقود وهو ينادي :

ـ أبا خليل ... أبا خليل ...

واقترب جندي من مقدمة السيارة ووجهه الفتيّ الذي كان يحاول أن يضفي عليه صرامة مبكرة غاطس في خوذة فولاذية . ومن وراء الزجاج بقيت شفتاه تنفرجان وتنطبقان للحظات وهو يكلم السائق بشيء ما مشفوع بايماءات من رشاشته القصيرة نحو جانب الطريق . وبعدما ألقى السائق بنظرة خاطفة إلى الوراء حرك سيارته ببطء وانحرف بها لتنحدر يميناً . واقتحمت سحب الغبار جوف السيارة التي شرعت تسير على الأرض المتربة . وعلى اليسار ، فوق الطريق الاسفلتي المرتفع ، اجتزنا شاحنات (ايفا)

العسكرية الواقفة والجنود يحاولون زحزحة اثنتين منها نحو جانب الطريق لا شك أنهما كانتا سبب المشكلة .

عادت السيارة تعتلي الطريق الاسفلتي لتنطلق إلى الامام برشاقة . وعلى يساري عاد المسافر لإغفاءته تاركاً مسبحته تنزلق ساقطة ، ورأسه المركون على المسند الخلفي ما يكاد يميل ليستقر على كتفي حتى ينتفض مذعوراً ويغمغم معتذراً قبل أن يواصل اغفاءته القلقة التي بلّدت حواسي وكادت تجعلني أنام بدوري ، لولا أنني انتبهت للسائق يرمقني في مرآته اللعينة . على اليمين امتدّت مخاضة مياه راكدة واكبت الطريق كان سطحها المغطى في بعض المواضع بنباتات مائية رخوة تتوهج تحت أشعة الشمس التي مالت غرباً .

اخرجت البرقية من جيبي . وبعد مناورة نجحت فيها بابعادها عن عيني السائق اللتين كانتا تترصداني في المرآة قرأتها للمرة الثانية : في ذلك اليوم كنت في زيارة للقرية في احد الأعياد . ومن أصدقائي سمعتُ بحكاية ذلك الجندي الذي عاد من جبهة الأردن بعد أشهر من هزيمة حزيران جالباً معه غلاف قذيفة مدفع أو شيئاً من هذا القبيل . وتناهى خبر ذلك الغلاف الفارغ لسمع أبي فلم يترك الجندي المسكين يهنأ باجازته القصيرة إلا بعدما حصل عليه . ووسط قهقهات أصدقائي وهم يخبرونني بتلك الحكاية علّق أحدهم بخبث :

– (يبدو أن أباك مل تجميع البنادق فاستعاض عنها بالأغلفة الفارغة !) .

لم أعد أحتمل المزيد . وفي طريقي نحو البيت فكرت بسر اعجاب أبي بذلك الغلاف ، فالذي أعرفه أنه كان قد ترك منذ سنوات طفولتي البعيدة تعبئة الطلقات (الشدادة) بعدما شاعت الطلقات (الكرخانة) . كما وكنت أعلم جيداً أنه لم يعد يحتفظ في حجرته بالبارود فأكياس (الشمتةِ) أضاعها كرّ السنين . فما سرّ هذه النزوة الجديدة ؟ وهكذا وجدت في نفسي الجرأة الكافية لأصارحه بحقيقة مشاعري .

لوقت طويل لم ينطق أبي ، انما بقي يحدجني بنظرته القديمة . غير أن الأمور كانت قد اختلفت وكنت قد أوشكت على أن أنسلخ من جلدي الفلاحي ، وهناك وظيفة بانتظاري حالما أنهي دراستي بعد أشهر ، فبقيت أبادله النظر بثبات وأنا أهادن احقادي القديمة التي كانت تنمو في أعماقي كلما وجدت نفسي أسير في حجرته العابقة برائحة البارود والدخان . لم يثر أبي بل خرج عن صمته الدائم ليكلّمني بفم بدا كأنه لم ينطق منذ دهر :

– (لن أغفر لك ذلك !) .

فأجبته وأنا أحاول أن أهدىء من ثائرتي :

– (ذلك لأجل صالحك يا أبي ... ألا يهمك كلام الآخرين ؟)

– (تعني أنني قد خرفت يا بني ؟) .

فتهدج صوتي وقد أوشكت على البكاء شاعراً باستحالة التفاهم معه :

– (إنس حياتك العسكرية الماضية يا ابتاه ... وكف عن تزييت وتنظيف تلك البنادق التي تثير سخرية الجيران !) .

لوقت طويل خلته دهراً بقي يحدق بي بعينيه الكهلتين اللتين كانتا قد غارتا في محجريهما واعتلتهما ضبابة الشيخوخة . وبعدما مسح أصابعه العظمية الطويلة بخرقة منظفاً إيّاها من الزيت الذي كان يشحّم به بنادقه أولاني ظهره المحدودب بعض الشيء ورقبته المعروقة الشبيهة بساق عباد الشمس . واتجه نحو حجرته . وعندما أصبح ازاء الباب تمتم مردداً الكلام نفسه الذي صدع به رأسي في طفولتي :

– (تأكد بأن هذه البنادق هي الإرث الوحيد الذي سأخلفه لك بعد موتي ودونها لا تساوي حياتك فلساً أحمر !) .

وقبل أن يطبق الباب وراءه أضاف :

– (انه إرثي الوحيد الذي لو فرّطت به بعدي لحمّلتك خطيئتي وأنا ميت !) .

ذلك كان آخر ما قاله أبي . وذلك كان آخر لقاء لي ... لم أعد أتحمل تسلطه الدائم وسخريات أصدقائي وهم ينـهون من العريف الكهل الذي يفترش عتبة بيته من حين لآخر وينهمك بتنظيف وتزييت بنادقه العصمليّة . كان قد آن لي أن أثأر لطفولتي المحبطة ولسرّاتي الصغيرة التي ألغتها عتمة تلك الحجرة ، فقررت ترك القرية إلى الأبد .

(٣)

عندما استيقظت من اغفاءتي ، كانت السيارة تقف ازاء نقطة التفتيش القائمة عند مدخل المدينة التي تقع قريتي على مشارفها الشرقية . وكان الليل قد خيم . ولحظة أوقد جاري سيكارته ارتسمت على الزجاج هياكلنا الداكنة التي سرعان ما توحّدت بالعتمة الشفيفة بعض الشيء . وبقيت جمرة سيكارته تتألق من حين لآخر .

– عذراً يا جماعة.. هوّياتكم رجاء .. فكما تعلمون ، إنها الحرب .

قالها شرطي وهو يدخل رأسه الملفوف بكوفية حمراء مرقطة عبر نافذة السيارة ، وثمة بطارية في يده تنبض بضوء خاطف .

حقاً إنها الحرب ، فلأول مرة أرى المدينة غارقة في الظلام ، تابعت السيارة سيرها ، وعلى جانبي الشارع الوحيد تراصفت شاحنات محملة بالدبابات وثمة نار موقدة تزاحم حولها الجنود . وبرز البناء الملحق بمحطة البنزين وقد أصابته الطائرات المعادية فتهدمت واجهته . وسقط ضوء المصباحين المطليين على الركام المتشابك في الداخل ، فظهر باب ارتكز على قائمته بشكل مائل . وعلى الرصيف كانت ثمة سدرة غدت مجرّد هيكل متفحّم ، ومن قاع الوادي الكبير الذي يعلوه الجسر الاسمنتي الهزيل تصاعد خرير سيل مبكر. وفي الجانب الآخر حيث تتتابع البيوت الطينية ما كدت أهبط من السيارة حتى انسلخ شخص من عتمة المقهى الصغير وتقدم متفحصاً المسافرين عن كثب . كان عمي وقد اعتمر كوفية سوداء . وعندما لمحني هاجمني صادماً بالاكتاف والركب من اعترض سبيله . وكتم علي انفاسي بعناقه الحميم مبللاً وجنتي بقبلاته الرنانة . ونهنه ببكاء مصطنع سرعان ما قطعه بتمخّط رهيب وانطلق يثرثر بجملة أشياء لم أفقه منها سوى تأكيده على مفتاح يخصّني لا شك أنه أثار فضوله ، فأنا أعلم جيداً أنه لو كانت هناك مباراة للفضوليين لأصبح عمي (المحبّ) كبيرهم دون منازع .

ركبنا الدابتين اللتين كانتا مشدودتين الى عمود الكهرباء المطفأ . وأصر عمي على أن يحمل حقيبتي معه . وعندما طلبت منه أن يقص لي ما حدث بالتفصيل لجأ لطريقته العوجاء في الكلام فاعتذر لمرة ، أردفها بثانية وثالثة حتى كاد يفقدني صوابي . واعتذر للمرة الرابعة لتأخره بارسال البرقية بسبب انشغاله باقامة مجلس الفاتحة الذي انتهى عصر اليوم . وعاد لبكائه المصطنع وهو يقول :

- ... فقد كان أخي .. وأنا حنين بطبعي .. وكان لا بد لي من أن أقوم نحوه بالواجب ...

وأردف بلهجة مساومة :

- ... أتدري ؟ خمسون ديناراً صرفتها على القهوة والشاي والسكائر ونحر خروف .. والبرقية نفسها كلفتني ديناراً أزرق ... ومنذ ارسالي لها وأنا انتظرك في ذلك المقهى أغمض عيناً وأفتح أخرى والسيارات تتتالى ولا أثر لك و . .

وعاد لذلك المفتاح اللعين . واخترقنا أزقّة المدينة الضيقة وشرعنا نشق سبيلنا وسط الطرق الممتدة عبر غابات النخيل . لا شيء يعكر هدوء الليل العامر بصرير الجنادب سوى صياح عمي المتواصل ونقر حوافر الدابّتين على الأرض المتربة . ولحظة مررنا بمقبرة (عبد الله الصالح) الممتدة على يميننا في الجانب الآخر للنهر شكم دابته ووقف بها ازاء القنطرة ليشير لموضع ما قرب المغسل ويقول :

- دفنّاه هناك .

وشرع يتمتم بالفاتحة . ولم أجد في نفسي القدرة على مجاراته ، فقد خيّل لي أنه لم يمت ، وانني سأراه في حجرته وسط بنادقه . وما كدنا نلكز دابتينا ونواصل السير حتى حاذاني عمي ليخاطبني كمن تذكر أمراً ما كان قد غاب عن ذهنه :

- لم يمت إلا بعد بضع ساعات من إصابته ، قضاها على سرير المستشفى دون أن يكفّ عن التوجع طالباً مني أن أردفه على ظهر الدابة وأعود به الى القرية ليموت في حجرته .

يبدو ان الله ألهمه فتذكر السؤال الذي طرحته عليه في المدينة قبل أكثر من نصف ساعة . ولكن كيف أصيب ؟ ولماذا ؟ وكيف مات ؟ فتلك هي الأسئلة المستحيلة التي لن يجيبني عمي عليها حتى لو هشمت رأسي على أقرب جذع نخلة .

في البيت شعرت لأول مرة بأنني حقاً غدوت كبير العائلة . فقد احاطني الجميع بالرعاية والاهتمام ، ما أكاد أطلب شيئاً حتى تمتد الأذرع لتناولني إيّاه .ورغم ذلك بقيت أحدج باب الحجرة المغلق بنظرة متوجسة كأنني أتوقع أن أسمع صوته وهو يدعوني اليه ، أو ينفتح الباب بغتة ليرميني بواحدة من نظراته المخيفة تلك . كان البيت رغم غيابه الأبدي يرزح تحت وطأة تسلّطه ، فأينما مددت بصري واجهني شيء ما من صنع يديه ، بدءاً بباب البيت الخارجي وانتهاء بالموقد الذي توسط التوري جمره . وحتى هسيس الرياح وهي تمر بالنخلات القائمة في الفسحة الملحقة بالبيت ، ذكرني بأنه هو الذي زرع تلك النخلات التي اعتاد أن يحثّني على الاعتناء بها مردداً على سمعي حديث الرسول : (ارحموا عماتكم النخل) .

وأخيراً أشبعت أمي فضولي عن كيفية موت أبي فأخبرتني وسط نشيجها وتمخّطها المتتابع ومسح أنفها بطرف الفوطة بأنه أصيب بشظية من احدى القنابل التي ألقتها الطائرات على البناء الملحق بمحطة البنزين وكان قد اعتاد في الفترة الأخيرة ركوب دابته والذهاب إلى المدينة وعبور الجسر نحو الجانب الآخر منها حيث الدبابات والشاحنات العسكرية التي تسحب المدافع تمر من هناك في طريقها إلى الجبهة . ولم تكد أمي تصمت حتى عقّب عمي الذي كان يتابعها بفم مفغور :

- وقد ترك لك مفتاح الحجرة ... وكان في لحظات احتضاره يهذي عن الدولاب وعن شيء ما يخصّك في طابقه العلوي ... أما ما هو ؟ فالعلم عند الله ... اسمع ... قد تكون وصيته في الدولاب !

ولولا دقة الوضع لانفجرت مقهقهاً : أية وصية يتركها أبي وملكيته لا تتجاوز هذا المنزل اللبني بأثاثه المتواضع الذي عمله بنفسه بالاضافة لنخلاته المعدودة وبقرة أو اثنتين ، وتلك الدابة التي حملتني من المدينة ؟ انها ملكية لا تثير الطمع ، وهي لا تحتاج لوصية لتوزع بين الورثة ، فأنا من الزاهدين فيها ، وما هي إلّا أيام وأعود لأواصل حياتي في تلك المدينة الكبيرة . وكان عمي قد أيقن متأخراً من أنه لن يشبع فضوله الليلة فغادرنا وهو ينفخ بغيظ .

(٤)

نمت مبكراً لاستيقظ مع أذان الفجر يملأني احساس دافىء بالألفة مع كل ما يحيط بي . وكنت قد استبدلت ملابسي بثوب وعترة فعدت كما كنت قروياً تنكّر لجلده لسنوات معدودة أستللت المفتاح من تحت الوسادة واحتذيت خفّيّ الجلديين . وعلى ضوء الغبش الرمادي الذي لم يستطع أن يجسّد معالم البيت بوضوح ، اتخذت طريقي نحو الحجرة ، تاركاً الباب ورائي مفتوحاً ليتسنى لي تلمّس موطىء قدمي . لكن ركبتي اصطدمت بالمنضدة الخشبية الواطئة التي كانت قد غابت عن ذهني فتحسّست سطحها كالأعمى . وكدت أقلب الفانوس الذي لم يغادر موضعه القديم . ووقعت على علبة ثقاب فأشعلت الفانوس وانداح ضوء برتقالي كئيب أظهر أبي على الحائط المقابل بخيوط كمّه الثلاثة وهو يحدجني بنظرته الغابرة التي زادت من وقعها عشرات البنادق المتراصفة على يمينه وشماله . بقينا نتبادل النظر للحظات اختصرنا خلالها سنوات المكابرة التي فرّقتنا عن بعضنا . غير أن ذلك كان قد أصبح في حكم الماضي ، فجلت ببصري عبر محتويات الحجرة القليلة المتوزّعة بين حصيرة فرشت بها الأرض ودولاب يقوم على يميني يواجهه كرسي جريدي ركنت فوقه سجادة الصلاة . كانت الحجرة على وضعها السابق لم يتبدل فيها أي شيء سوى أن أبي كان قد غاب الى الأبد !

اتجهت نحو الدولاب ومددت يدي متلمّساً محتويات طابقه العلوي الذي حجب الباب عنه ضوء الفانوس . ومرة أخرى اصطدمت اصابعي بشيء أشبه ما يكون بعلبة هوت ساقطة وتدحرجت نحو احدى الزوايا . واستقرّت كفّي على كتلة معدنية ثقيلة ادهشني وجودها هناك ، لتنتقل لكيس لا شك أنه يحتوي على تراب أو رمل أو أي شيء آخر آثار احدى نزوات أبي . انتقلت للطابق السفلي الذي يحوي على أدوات النجارة المعهودة وأنا أفكر بهراء فكرة عمّي عن الوصية التي تركها أبي هناك .

عدت أواجه حائط البنادق ، الذي يبدأ من الجانب الأيسر بواحدة من صنف (المكنزي) كانت تعود لجد أبي ، وينتهي بالجانب الأيمن قرب الدولاب ببندقية (برنو) كانت تعود لأبي نفسه ... وتشابكت في ذهني حكايات أبي التي لقّنني إيّاها عبر سنوات طفولتي ونحن منهمكان بتزييت البنادق بدءاً بحكاية جدّي الذي سيق مع حملة (ابن رشيد) . وكان من قلة الناجين من جنود (ابن سعود) ومن رمال وعواصف صحراء القصيم . فقد عاد بذراع معطوبة وبندقية (مكنزي) كان لا يزال محتفظاً بها عندما اعتصم بعد عشر سنوات مع كثيرين في (دغل الخندق) يوم اعلنت الدولة العثمانية (السفربر) . ولم يتخل عنها حتى عندما سلم نفسه للجندرمة بعدما أصدر الوزير التركي (انور باشا) الأمر باعدام (الأفرار) .

ومررت ببضع بنادق لأقف عند واحدة من صنف (الموزر) ذكّرتني بتلك الرحلة الأسطورية التي كان أبي يحدثني عنها بأدق تفاصيلها - كأنه شارك فيها ! - والتي غامر فيها جده وأبوه فاتجها بقافلة صغيرة تتكون من أربعة بغال ركبا اثنين منها وشدّا تابوتين مملوءين بالبنادق والخراطيش على ظهر الآخرين لتهريبها لـ (ثوار العشرين) . وعندما أوشكا الوصول لبلدة (الكفل) حيث محط رحالهما فوجئا بفصيل عسكري يطوقهما يتكون من خليط عجيب من جنود انكليز بوجوه متوردة وعيون زرق ، وجنود من السيخ والكركه تكاد جلودهم المدبوغة تبدو خضراء اللـون ، وعيونهم الغامقة تتلامع تحت شعرهم الأسود ذي اللمعان المزرق مثل عيون الشياطين . وكانوا يرتدون بناطيل قصيرة تكشف بشكل فاضح سيقانهم النحيلة الملساء . وانهمكوا بقرع التابوتين بأعقاب بنادقهم وهم يرطنون بينهم بكلام سريع غير مفهوم . وكان يقودهم رجل مديد القامة كانوا يخاطبونه بـ (الكابتن) بقي يحدج المهربين بنظرة متشككة . وفجأة رطن بكلامه العجيب الذي فسّره احد الجنود الهنود بعربية سقيمة متسائلاً عن وجهتهما . فأجابه جد أبي بأنه ذاهب بالتابوتين الى النجف . فتساءل الكابتن عن سر مصادفة موت اثنين معاً . فأجابه بأن ذلك يعود لأنه (مكاري) يعمل بنقل الجنائز في منطقة تُعدّ قراها بالعشرات . لكن الكابتن لم يتخل عن شكوكه فأومأ بسبابته المصفرة من أثر الدخان نحو الموزر التي كان جد أبي يتنكبها ، ورطن بكلامه السريع الذي فسّره الجندي بقوله :

- (ان كنت مجرد مكاري لا تنقل سوى الجنائز فما حاجتك الى هذه البندقية ؟) .

- (الدنيا ليست مأمونة هذه الأيام يا جناب البيك ، ومن الضروري اتخاذ جانب الحيطة والحذر !) .

لكن العينين الزرقاوين ظلتا تحدجانه بتلك النظرة المتشككة عندها أردف دون أن تهتز شعرة منه :

- (أنا على استعداد لرفع غطاء أحد التابوتين رغم أن ذلك لا يجوز ، فللموتى حرمة !) .

قالها على أمل أن يدعوه وشأنه . لكن الكابتن أومأ هذه المرة نحو التابوت صارخاً بكلامه الغامض الذي فسره الجندي بقوله انه يأمره بفتح التابوت . فأخرج جدّ أبي مطواة من جيبه وتقدم من التابوت وهو يحكم اللثام حول فمه وانفه . وعندما رفع أحد الألواح قليلا ليتسنى لهم رؤية القطن الذي لف به البنادق استدار نحوهم بغتة وقال كأنه تذكر أمراً كان قد غاب عن ذهنه :

- (عذركم يا جماعة ... ارجو أن تبتعدوا قليلاً وتلثموا أنوفكم وأفواهكم فقد تفشىٰ الطاعون في منطقتنا وأخشى أن يكون احد هذين الميتين أو كلاهما قد مات بسببه فأحمل خطيئتكم في عنقي !) .

ما ان نقل الجندي ذلك الكلام بلغتهم حتى تبادلوا نظرات فزعة وقد دب فيهم الذعر وتراجعوا الى الوراء واكثر من واحد يومىء لهما بالابتعـاد بحملهما الـرهيب . فوصـلا لبغيتهما ومعـركة (الرارنجية) على أشدها . لكنهما عند عودتهما القى الانكليز القبض عليهما وسلبوهما ثمن البنادق وسجنوهما في سراي بلدة دعفك . ولولا ان (صلال الفاضل) الملقب بـ (الموح) ثار في تلك الفترة واستولى على السراي لضاعا الى الأبد .

كالمأخوذ عدت استعرض البنادق وصوت أبي يتردد في سمعي وهو يحدثني عنها واحدة اثر الأخرى : فهذه الـ (لي انفليد) كانت مع جدّي يوم دخل ضمن قوات (بكر صدقي) بغداد . وهذه (الشريفية) ذات الخشب القليل هي أول بندقية امتلكها أبي ، وقد رافقته خلال ذينك الشهرين اللذين استغرقتهما (ثورة مايس) وكان الوصي قد هرب ليعود بعد سقوط (الفلوجة) بيد الانكليز ويدخل بغداد بعد وصول قوات (كلارك) الى (خان النقطة) حيث الحرب العراقية - البريطانية التي استمرت ثلاثين يوماً كانت قد انتهت . وبقيت تلك البندقية معه عندما شارك بعد سنوات في حرب فلسطين .

وهذه الـ (برنو) كانت آخر بندقية حاز أبي على صنف مماثل لها اذ انه أُحيل على التقاعد بعد أشهر من سيطرة وحدات لواء المشاة العشرين على بغداد . كان هو ضمن سرية متكونة من أربعين جندياً هاجمت (قصر الرحاب): فصوّبوا رشاشتهم الـ (برن) الوحيدة باتجاه الباب النظامي لحديقة القصر . ومزقت صمت ذلك الفجر التموزي رشقات اطلاقاتهم التي أصابت غرفة نوم الوصيّ . وبادلهم الحرس الملكي اطلاق النار فتعقدت الأمور . غير أن نجدات جاءتهم بضمنها مدفع عيار (١٠٦) ملم أطلقوا منه ثلاث قنابل (بازوكا) حسمت الموقف لصالحهم .

قبل أن أغادر الحجرة القيت بنظرة من فوق كتفي نحو حائط البنادق ، فواجهني أبي بعينيه الكهلتين الغائرتين في محجريهما وقد اعتلتهما ضبابة الشيخوخة . وعاد ذلك الشعور القديم بالاثم يملأني : فأمام هذا الإرث الذي تركه هؤلاء الرجال الثلاثة - أبي وجدي وأبوهُ - كانت مكابرتي في ذلك اليوم البعيد محض غباء .

(٥)

شرعت بتناول الافطار وانا اتطلع نحو النخلة الظاهرة من طاقة تطل على البستان وقد تخللتها الشمس بأشعتها . وأخبرت أمي التي بقيت ترمق باب الحجرة المفتوح بتهيب بهراء فكرة عمي عن الوصية . واردفت بصوت ممضوغ وقد حشوت فمي بنصف بيضة :

- كان للمرحوم ما يشغله طوال حياته عن التفكير بكتابة وصيّة ! .

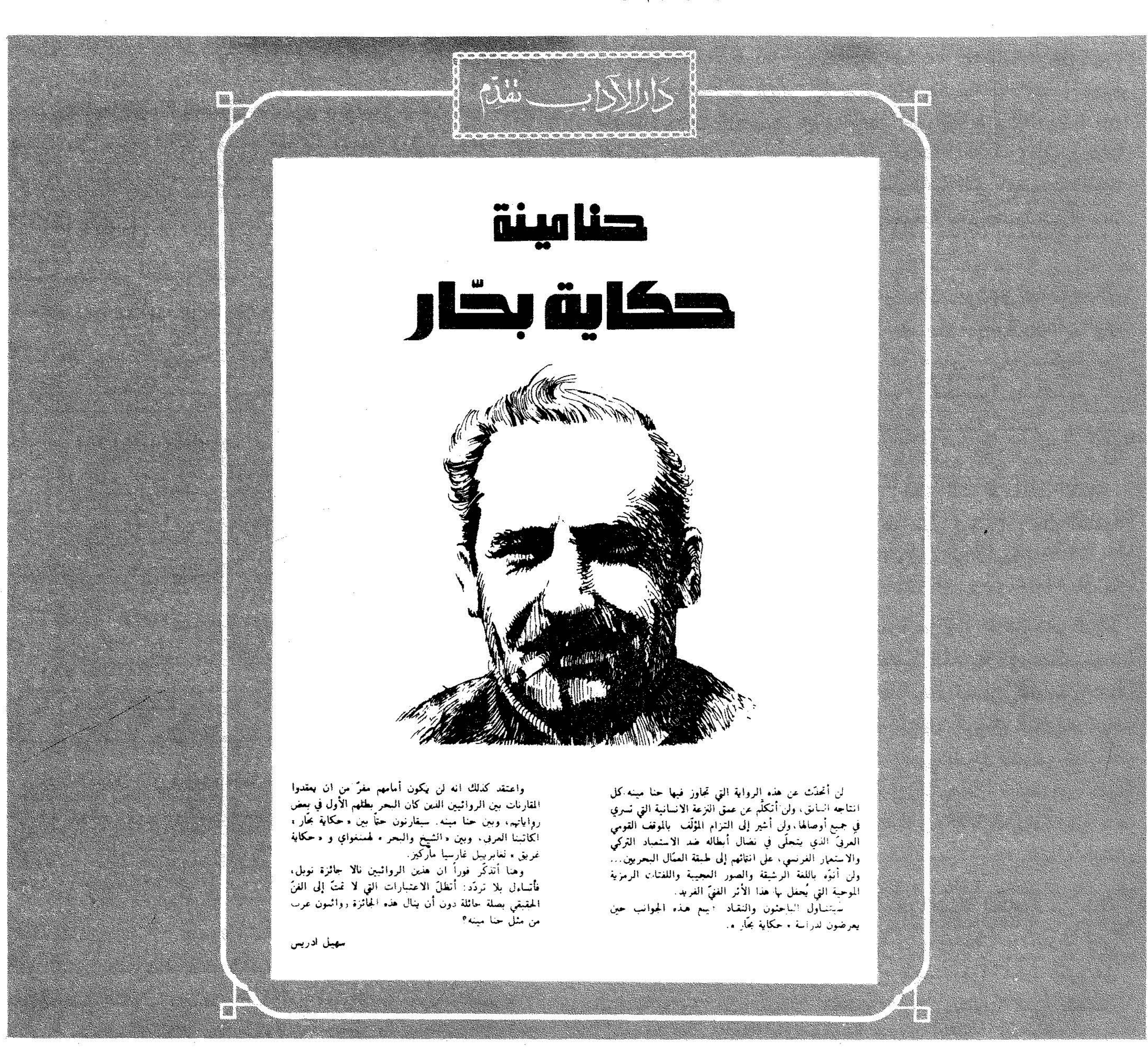
قلتها على سبيل التفكه . لكن أمي حملت كلامي ذاك محمل الجد وعقبت وهي ترتشف من قدح شايها رشفات صاخبة قائلة بأن ذلك صحيح ، فقد عاد أبي لهوسه القديم فعقب كل زيارة كان يقوم بها الى المدينة كان يعود محملاً بمواد غريبة كالرصاص والكبريت والفحم والقطن .. بل وسبخة الأرض !! ... وفي أيامه الأخيرة لم يعد يغادر حجرته لا شيء يدل على كونه حياً سوى دقات هاونه المتتابعة .

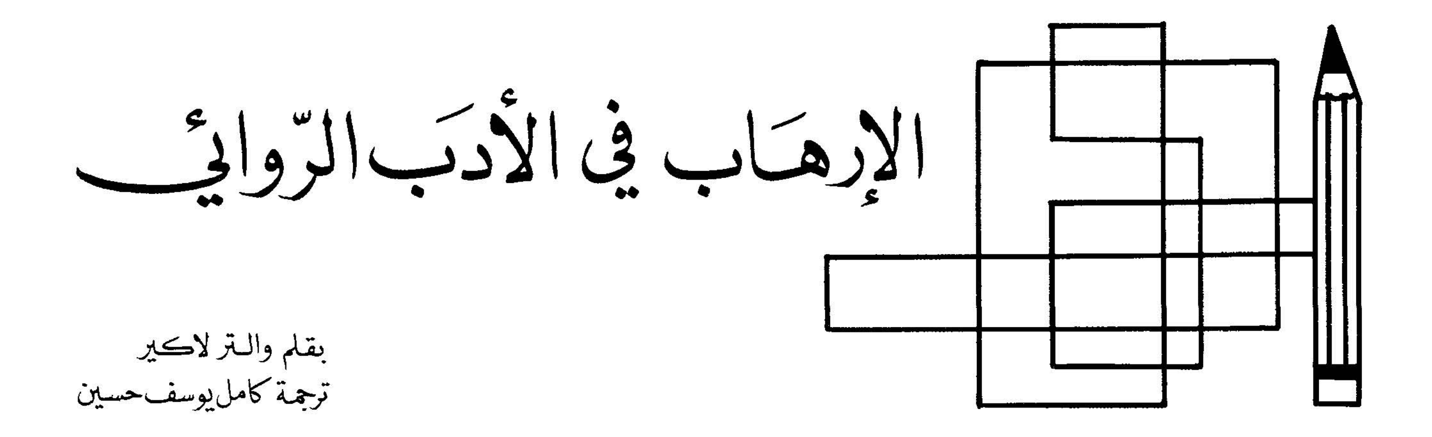
لحظتئذ توقفت يدي التي كانت في طريقها نحو فمي . ووسط دهشة أمي تركت طبق الافطار ودخلت الحجرة . حملت الفانوس لأتفحص عن كثب محتويات الطابق العلوي من الدولاب ، فاكتشفت أن تلك العلبة التي صدمتها أصابعي قبل قليل لم تكن سوى غلاف القذيفة الفارغ الذي حصل عليه عقب هزيمة حزيران . أما الكتلة المعدنية فقد كانت رصاصة صبّها بحجم فوهة ذلك الغلاف تماماً . وشممت أصابعي التي أدخلتها في جوف الكيس متلمساً بها تلك المادة الناعمة . وعلى الفور أدركت كل شيء . فتلك الرائحة الحادّة المرادفة لسنوات طفولتي لن يخطئها أنفي بالتأكيد . كان الكيس مملوءاً بكمية من البارود لا شك أن أبي صنعها بنفسه !

وقفت ازاء الصورة ورفعت الفانوس بموازاة رأسي كأنني أستنطق تينك العينين الغائرتين . في تلك اللحظة كتمت صرخة دهشة كادت تفلت من حلقي وتراجعت خطوتين إلى الوراء وقد خيل لي أن الحياة دبّت في وجه أبي : فعلى زجاجة الصورة ، حيث ضوء الفانوس يمس جانب وجهي مبرزاً الجبين تاركاً المحجرين غارقين في الظلام ، كنت أشبهه بالضبط ، سوى انني أكثر شباباً ! ... للحظات تنقّلت ببصري بين وجه أبي والبنادق والدولاب . وبعدما بادلته نظرة متواطئة سارعت باغلاق باب الحجرة وشرعت بالعمل .

عبد الخالق الركابي

بغداد





الإرهاب في الأدب الروائي

بقلم والتر لاكير
ترجمة كامل يوسف حسين

يبدو الأدب الروائي[1] واعداً بصورة أكبر فيما يتعلق بتفهم الظاهرة الارهابية ، وذلك بالمقارنة بالعلوم السياسية ، غير أنه ينبغي رغم ذلك طرح بعض التحذيرات ، فقد احتل الارهاب مكاناً كبيراً في الاعمال الأدبية الحديثة ، لكن الروايات والمسرحيات والقصائد والأفلام ليست لها القيمة ذاتها في تقديم الأدلة التاريخية والتفسير النفسي .

غير أن الصعوبة الأساسية تتمثل في المنهاج والأسلوب ، فالأدب الروائي هو بالنسبة لدارس الارهاب بمثابة منجم يمكن فيه العثور على مكتشفات طائلة الثراء . إنه ليس مكاناً للتريض ، غير أنه وقبل كل شيء موضوع مربك حقاً فيما يتعلق بالوصول إلى تعميمات . ومن السهل أن نشير إلى نماذج معينة مشتركة في دراسة الارهاب على نحو ما يقوم به دارسو العلوم السياسية ، فهناك مدارس فكرية أساسية محدودة واختلافات ضئيلة فحسب في داخل كل اتجاه ، وقد لا تكون الاستنتاجات صحيحة ولكنها بالتأكيد تطرح على نحو متسق ومتوازن يلائم الانتظام العلمي ، ومع الانتقال من العلوم إلى الفنون فاننا ننتقل من مستوى اليقينيات إلى عالم الانطباع ، ويصبح من المستحيل تقريباً تقديم اطار متماسك يضم حجة منتظمة وواضحة وطرح نماذج مشتركة . وذلك أمر يمكن القيام به ولكن فقط من خلال إفراد موضوعات معينة في كتب بعينها ، (أو مسرحيات أو أفلام محددة) على حساب كتب أخرى) فالأدب كمصدر لدراسة الارهاب لا يزال أرضاً لم تطرقها الاقدام . ولعل دراسة لمجال لم يطرق حتى الآن قد تكون أكثر جدوى في هذه المرحلة من محاولة فرض نموذج واحد واضح على قصص الأبطال والأوغاد الفرديين .

اللامنتمون

للإرهابي الروسي السابق روبشين (سافينكوف) الذي تحول إلى كاتب أهمية من وجهة نظر دارس الارهاب ـ متميزاً في ذلك عن محب الأدب ـ تعادل القدلأ الذي يفوق به دستويفسكي وليام أوفلارتي هنري جيمس في الكشف عن قلب الحقائق . ولم يكن اهتمام أوفلارتي الأول منصباً على فن الرواية وانما على صدق التصوير ، وقد عمل أوفلارتي في صفوف الجيش الجمهوري الايرلندي بينما كتب مؤلف « الأميرة كازاماسيما » في وقت لاحق يقول أن روايته قد نبعت على نحو مباشر تماماً من عادة السير في شوارع لندن ومن الاهتمام بالتجول فيها (« لقد انقضّ على روبنسن من قلب حواري لندن ») ، ان في شوارع لندن الكثير مما تقدمه ولكن هناك حدوداً واضحة لما يمكن أن تعلمه للكاتب فيما يتعلق بالارهابيين ودوافعهم وأفكارهم وأعمالهم ، وقد اجتذبت بعض أوجه الارهاب كلاً من هنري جيمس وجوزيف كونراد . وتعد هذه الأوجه هي المعالم الأكثر مأساوية وغرابة وقدرة على الجذب بالنسبة لدارس الروح الانسانية . وقد استخدمها الكاتبان على نحو ما فعل دستويفسكي لعرض الارهاب التدميري . ومن بين الجوانب الأكثر مأساوية (واثارة للاهتمام على الصعيد السياسي) « دافع يهوذا » وقد لوحظ أن ليوبولد بلوم راح يفكر فيما لا يقل عن ثلاث مناسبات في كاري مقاول البناء الذي كان المنظم الرئيسي لعمليات القتل في فونيكس بارك والذي أصبح شاهداً للادعاء وذلك في كتاب (هو رواية عوليس) كتب عقب أكثر من عقدين من وقوع هذا الحادث ، وقد الهم الارهاب بورجيس تحديد عقدة موضوع حول الخائن والبطل « ربما اعكف على كتابتها يوماً ما » ، والخيانة هي الدافع الرئيسي في روايتي جوزيف كونراد « العميل السري » و « وتحت عيون الغرب » وروايات أخرى ، لا حصر لها . ومن الصحيح بالطبع أن عدداً محدوداً من الجماعات الارهابية ـ ان كان هناك مثل هذه الجماعات التي قدر لها ذلك حقاً ـ قد افلتت رغم وجود الوشاة والخونة في صفوفها . غير أن التأكيد المركّز على الخيانة على حساب الدوافع الأخرى من شأنه افساد الصورة العامة وتشويهها ، وقد يؤدي ذلك إلى عمل رائع من أعمال الفن القصصي ، لكن الكاتب عندئذ يكون مشغولاً بصورة مسبقة بمصير الفرد بينما المؤرخ يعطي المزيد من الاهتمام للحركات الاجتماعية والسياسية .

وقد اجتذب العنصر الغريب في الارهاب كلاً من روبرت لويس

(١) فصل من كتاب « الارهاب » الذي انتهى المترجم من انجازه مؤخراً .

ستيفنسـون و ج . ك تشسترتون ، والبطل في « رجال الديناميت » لتشسترتون هو « زيرو » الشخصية المروعة التي ترغب في نسف تمثال شكسبير في ميدان لايسستر ولكنها تنسف بدلاً من ذلك دار سيدة بريئة اعتقاداً بأن ذلك سيهز انجلترا من الأعماق وان « جلادستون القاتل العجوز سيجبن أمام اصبع الانتقام الموضوعة على الزناد » ، ويبدو لنا بطل « الرجل الذي اقبل يوم الخميس » لتشسترتون أيضاً ضالعاً في مؤامرات مجموعة من الفوضويين هم جميعاً عملاء للبوليس يتجسسون بعضهم على البعض الآخر . ومن النقاط الهامة في الرواية مطاردة تجري على امتداد لندن على ظهر احد الفيلة . وقد أوضح جوزيف كونراد وجهات نظره فيما يتعلق بروسيا بجلاء تام في مقدمته لرواية « تحت عيون الغرب » . فأبطاله هم « قردة في غابة مخيفة » وأحدهم - نيكيتا - هو « الزهرة المكتملة للبربرية الارهابية » ، ويقول كونراد ملاحظاً في حديثه عن شخصيته : « ان ما أزعجني أكثر من أي شيء آخر في معالجته لم يكن وحشيته وانما عاديته وابتذاله » ، ويعكس سلوك الارهابيين الاستجابات المعنوية والانفعالية من جانب المزاج الروسي ازاء ضغط اللاشرعية الطغيانية « التي يمكن بالمعايير الانسانية العامة اخضاعها لصنيعة اليأس العبثي الذي يستثيره الطغيان العبثي » . ومن الجلي أن كونراد لم يكنّ حباً للروس أو ودّاً للفوضويين الذين وُصفوا دون استثناء في رواياته باعتبارهم منحلّين ذوي تركيب عضوي مثير للسخرية ، أو باعتبارهم معتوهين من قبيل « البروفسور » في رواية « العميل السري » الذي كان يغادر داره دائماً حاملاً قنبلة في جيبه بحيث يستطيع في لحظة أن ينسف نفسه ورجل البوليس الذي يحاول اعتقاله .

كانت الفوضوية أحجية بالنسبة للرأي العام في أوروبا الغربية في ذلك الوقت ، وأوردت الصحف وقتها أنباء عن وجود مجتمع غامض يتألف من رجال لا يعرفون الرحمة ، شعارهم قتل الملوك والاطاحة بالحكومات ، وكانت هناك تكهنات على احسن الفروض فيما يتعلق بأصل أولئك الرجال الغاضبين ، أهم من الاشتراكيين أو المعدمين (أياً كان معنى هذه الكلمة) أو المثاليين الذين تم تضليلهم أم المجرمين أو المعتوهين . وان هنري جيمس لم يستطع أن يقطع برأي في هذا الصدد ، ففي الأميرة كازاماسيما نجد روبنسون عاملاً شاباً ماهراً ينضم إلى الفوضويين بسبب تعاطف اجتماعي غامض (ينطبق الدافع ذاته بصفة عامة على الاميرة ذاتها) ، وهو يعمد إلى الانتحار حينما يطلب منه القتل باسم قضية لم يعد يؤمن بها . إن روبنسون مجرد رفيق سفر « منقسم إلى حد العذاب » من خلال ضروب التعاطف التي تجذبه في اتجاهات مختلفة ، وفي الرواية ذاتها تظهر قلة من الثوريين الحقيقيين مثل مونيمان وهوفيندال ، دون أن تتضح على الاطلاق الاسباب التي تدفعهم إلى التصرف على النحو الذي يسلكونه . ولقد قيل انه ما من حادث سياسي في الرواية لا يدعمه سجل حافل في الحياة الواقعية ، ولكن على الرغم من أن هنري جيمس قد قرأ عن الايرلنديين والفوضويين فقد كان يعالج عالماً يفتقد الاحتكاك معه عن كثب .

وكانت الكاتبة الالمانية ريكاردا هوتسن المنتمية إلى المدرسة الرومانسية الجديدة تحيط بأقل مما احاط به هنري جيمس عن الارهابيين . وتبدو روايتها « الصيف الأخير » التي كتبت عام ١٩١٠ غير واقعية على الاطلاق في ذلك الوقت ، وتدور القصة حول ليجو المدرس الشاب الذي يلتحق بمعية احد كبار المسؤولين القيصريين ليكون من بين مهامه حماية الحاكم جيجور ، ويحدث انه يشعر بالود والاحترام ازاء العائلة لكن ذلك لا يحول بينه وبين تنفيذ مهمته وهي قتل الحاكم ، وتستخدم لذلك طريقة حاذقة للغاية ، فالحرف ج في الآلة الكاتبة الخاصة بالحاكم يستخدم كمفجر لقنبلة تنفجر في اللحظة التي يوقع فيها جيجور الخطاب الذي كتبه لأطفاله ، ولا حاجة للقول بأن ذلك أيضاً هو ختام الرواية[1] .

وتظهر ملامح صورة واقعية للغاية عن « الدعاية من خلال العمل » وذلك من خلال صفحات روايات شبه توثيقية ذات مستويات أدبية مختلفة صدرت قبيل أو بعيد بداية القرن الحالي .

ولا تعد رواية أميل زولا « باريس » الصادرة في ١٨٩٨ من رواياته البارزة ولكنها تنقل انطباعات هامة عن عصر عمليات الاغتيال المشهودة ، ويتلقى القارىء محاضرة عن المتفجرات ويتابع الفوضوي في غابة بولونيا ويراقب محاكمته واعدامه .

وكانت لندن هي مسرح رواية ماكاي « الفوضويون » التي كرست بالاساس للنزاعات بين أنصار العنف العضوي (تروب) وأولئك الذين يذهبون إلى أن الارهابيين يلقون بأنفسهم في أيدي السلطة (أوبان) وقد نشأ ماكاي - الذي ولد في انجلترا - في المانيا وكتب باللغة الالمانية وقاده مسار عمله الأدبي والسياسي في تاريخ لاحق بعيداً عن المثل الفوضوية لشبابه ، ولم يعد أحد يطالع اليوم رواية ماكاي ولكن ذلك ليس صحيحاً بالنسبة لروايتين أخريين احداهما بالاسبانية والأخرى بالتشيكية ، ظلتا لسوء الحظ مجهولتين تماماً خارج بلديهما ، وتحفل رواية بيو باروجا « الفجر يبزغ » التي تقع احداثها في باريس ومدريد حوالى بداية القرن الحالي بالمناقشات حول الاشتراكية والفوضوية ومستقبل اسبانيا واستخدام الديناميت ، وتفيض الرواية بحيوية تفوق بكثير عمل ماكاي دون أن يرجع ذلك فحسب إلى الشخصيات التاريخية العديدة التي تظهر فيها ، وبطل الرواية هو جوان الكازار وهو مصور شاب يصل إلى القناعة بأنه يتحتم عليه أن يقاتل من اجل النساء والأطفال ومن اجل كافة الضعاف والعزل . إن المجتمع ينبغي أن يُدمّر من أجلهم ويتعيّن أن يعالج بالكي الوحشي ، وكل السبل والوسائل صالحة اذا ما كانت تؤدي إلى الثورة ،

---

(١) عقب ذلك بستة وستين عاماً شقت أنا ماريا جونز ليز البالغة من العمر ثمانية عشر عاماً طريقها إلى عائلة الجنرال جاردوزو رئيس بوليس بوينس ايريس وتوثقت أواصر الصداقة بينها وبين جرازيلا كبرى بنات الجنرال ، وقد تلقى الجنرال تحذيرات من مرشديه فيما يتعلق بانا ماريا ولكنه تجاهل هذه التحذيرات ، وكانت الفتاة غالباً ما تقضي الليل في شقة العائلة وقامت بالفعل بوضع قنبلة تحت فراش الجنرال ، وقد قتل الجنرال جاردوزو وعثر على جثة أنا ماريا جونززليز وهي عضو في الجبهة الثورية الشعبية عقب عدة أيام من وقوع الحادث في شوارع بوينس ايريس (نيويورك هيرالد تربيون ٢٢ يوليو ١٩٧٦) (المؤلف) .

ولكن الشاب المثالي يخفق في عالم تسوده الأثرة الوضيعة ، وبالقرب من مقبرته يقول احد رفاقه «إنه أصبح متمرداً لأنه أراد أن يكون عادلاً» .

أما رواية التشيكية ماري ماجيروفا « باسم الجمهورية » فهى أقرب إلى الأحداث التاريخية ، فهي تدور حول جاكوب (لوكافيرشينين) الحائك اليهودي البولندي الشاب الذي ينتقل الى باريس وينضم إلى جماعة « المحررون » الارهابية ، وحينما تصدمه الحرية الزائفة للنزعة الجمهورية الفرنسية من ناحية ، يدفعه إلى التمرد الموقف الكلبي للجماعة ومن ناحية أخرى يقرر أن يقوم بشيء ما يأمل في أنه سيفجر انتفاضة ثورية ، وفي الفاتح من مايو ١٩٠٥ يقوم باطلاق النار على ثلاثة من الضباط أمام قصر الجمهورية ، لكن الجماهير التي بدت أبعد ما تكون عن الانتفاضة تسعى إلى شنقه فوراً فلا ينقذه الا وصول البوليس .

وتقوم رواية فرانك هاريس « القنبلة » الصادرة في ١٩٠٨ كذلك على حادثة تاريخية معروفة هي حادث تفجير القنابل في هاي ماركت بشيكاغو في ١٨٨٦ ، ويروي هاريس الذي أقام في الولايات المتحدة سنوات عديدة قصة لويس لينج ، وهو احد المتهمين الرئيسيين في المحاكمة التي أعقبت الحادث ، وذلك من خلال عمليات اعادة التذكر التي يقوم بها شخص يدعى رودولف شنوبيلت يناط به لأغراض الحبكة الروائية القاء القنبلة . إن شنوبيلت ـ وهو مهاجر حديث ـ ينضم إلى حلقة لينج الفوضوية بعد أن صدمه الاستغلال الذي يتعرض له العمال الأجانب . ويقول لينج إنه يؤ من بالقوة « ذلك المتحكم الأخير في شؤ ون البشر . إن المرء لا يسعه أن يقابل الهراوات بالكلمات أو الصفعات بأن يدير لها الخد الآخر ، ان العنف ينبغي أن يقابل بالعنف » . وقد استمد هاريس جزءاً يعتد به من مادة الرواية من أنباء الصحف المعاصرة لهذه الفترة ، وهو يقدّم الفوضويون لنا في ضوء يحمل التعاطف معهم ، وقد اعتبر النقاد في فترة لاحقة « القنبلة » عملاً فذاً ، وأشاد بها الكتّاب اليساريون وذلك على الرغم من القناعات المهتزة للمؤلف .

كان هناك استشراف في التسعينات من القرن الماضي للارهاب ، والارهاب المضاد الذين يمكن أن يؤديا إلى كارثة كونية ، وفي رواية اجناتيوس دونيللي « صرح قيصر » نرى نيويورك وهي تحترق عن آخرها في تمرد « اخوة الدمار » ضد أوليجاركية محدودة تصر على البقاء في السلطة بالاستعانة بأسطول من المناطيد المزودة بقنابل الغاز . وتعد تلك الرواية عملاً متميزاً من أعمال الروايات العلمية اذا ما أخذنا في الاعتبار أنها كتبت في ١٨٩١ .

وفي الجزء الثاني من رواية جورنسون « ماوراء القوى الانسانية » يواجه إلياس سانج زعيم العمال المضربين هولجر الغارق في الصلف والوحشية والذي يمثل مصالح « رأس المال العظيم » ، ويقرر سانج بدوره استخدام الديناميت باعتباره سهمه الأخير ، ويقتل سانج في غمار هذه العملية ، ويفقد هولجر ساقيه ، ولكن الفصل الأخير يشهد مصالحة لا تفلح في إقناعنا بصورة كلية . ولم يكن جورنسون يحب الفوضويين ولكنه لاحظ أنهم هم شهداء العصر الذين يرحبون بالموت وعلى شفاههم ابتسامة لأنهم يؤمنون بالمسيح وبأن استشهادهم سيكفل خلاص الانسانية .

وقد استمر الارهاب كمشكلة أخلاقية في السيطرة على أذهان كبار كتّاب الثلاثينيات والاربعينيات ، وكان برتولد بريخت كما يُشار عادة استثناء من ذلك ، فقد افتتن بالعنف وأراد أن يصدم الرأي العام . إن الرفيق الشاب في مسرحية من مسرحياته الشهيرة يتعين أن يتم قتله لأنه بسبب شفقته الحمقاء وشعوره بالشرف والعدل الذي وضع في غير موضعه قد كشف عن هويته ، وبذلك عرض المجموعة المتآمرة بأسرها للخطر « ومن هنا فقد قررنا أن نبتر قدمنا عن جسدنا » حقاً إن الشيوعيين يشعرون بالتعاسة « إنه لأمر فظيع أن يقتل المرء » وقبل ارتكابه العمل فانهم يطلبون الاذن من الضحية .

وتعاود معضلة الارهاب الظهور في « الأيدي القذرة » لجان بول سارتر وفي « العادلون » لالبير كامو ، والأحداث في مسرحية سارتر تقع في احدى دول جنوب أوروبا ، حيث يقرر هوجو أن يقتل هودرر سكرتير الحزب ، وعلى الرغم من أن هناك أسباباً سياسية ، فان دوافعه الحقيقية هي دوافع شخصية ، فهو يرغب في أن يعترف به رفاقه لا كصحفي فحسب وانما كرجل فعل أيضاً ، وفي النهاية وبعد تردد طويل يقتل هودرر بالفعل ولكن بعد أن يجد زوجته هو بين ذراعي هودرر ، ان هوجو يعلم تماماً أنه ستتم تصفيته بدوره وان ذلك قد أضفى المعنى على ما قام به ، وعلى الرغم من أن « الأيدي القذرة » مؤثرة من الناحية الدرامية إلا أنها تخلق تشوّشاً ، وقد هاجمها الشيوعيون ـ شأن مسرحية بريخت ـ بحدة مما أثار استياء سارتر إلا أنها ظلت واحدة من أكثر مسرحياته إحرازاً للنجاح الجماهيري .

وتبدو القضايا الأخلاقية أكثر وضوحاً في مسرحية كامو التي تتخذ من اغتيال كالاييف للدوق العظيم سيرجي نقطة انطلاق لها . إن المحاولة الأولى تكلل بالفشل لأن كالاييف لم يرد قتل أطفال سيرجي الذين كانوا بصحبته ، ويثور نزاع مرير بين الارهابيين ، فيقوم كل من دورا وانينكوف وفيونوف بتبرير عمله لأن العالم الجديد والأفضل لا ينبغي استهلاله بقتل الأطفال . ومن ناحية أخرى فان ستيبان وجاكوب الحديدي يذهبان إلى القول بأنه بمعيار مصير البشرية فان حياة طفلين لا تقاس بالمقارنة بحياة الألوف الذين سيلقون حتفهم جوعاً كل عام ما لم يتم تدمير النظام ، لكن كالاييف لا يقبل هذه الحجة . إن من المؤكد أن الدوق ينبغي أن يموت وعليه هو أن يقوم بهذا العمل ، ولكن القتل خطأ فكل حياة مقدسة والجريمة ينبغي التكفير عنها بموت القاتل ، وهكذا فان كالاييف بعد الاغتيال لا يطلب العفو الذي ربما كان من الممكن أن يحصل عليه ، وحينما تصل أنباء اعدامه فان حبيبته دورا تعلن أن دورها قد حان لتقوم بالقاء القنبلة في المرة القادمة .

الارهاب والأدب الروسي

تعد رواية دستويفسكي « المأخوذ » التي كتبت بين عامي ١٨٧١ - ١٨٧٢ أفضل رواية معروفة في الأدب العالمي تدور حول الارهابيين . وتقوم بدرجة كبيرة على قضية باكونين - نيتاشييف ، ان بايوتر

فيرخوفينسكي الذي تملكته فكرة التدمير يقوم بقتل الطالب شاتوف وهو من الرفاق المتآمرين برغم أنه يمثل خطر النكوص ، أما في الحقيقة فانه يقتله بسبب الضجر ، وفي قصة ايفان ليسكوف « لا مفر » الصادرة في ١٨٦٤ نجد أن العدميين هم جميعاً مع استثناء وحيد شخصيات صبيانية أو متفسخة ، وفي رواية « تحت تهديد الخناجر » التي كتبت في ١٩٧٠ - ١٩٧١ نجدهم يتصرفون كقتلة مأجورين فيقومون بقتل زوج ثري لترثه أرملته ، ويمضون في القتل والسرقة والفساد بكافة الطرق المتاحة ، وقد اتهم معاصرو ليسكوف الأكثر تقدمية الكاتب بأن البوليس السري قد رشاه لكتابة هذه الرواية . أما ليسكوف نفسه فيزعم أنه قدم « تصويراً دقيقاً للواقع » .

كان الدافع الارهابي موضع افتتان العديد من الكتّاب الروس في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وقد دافعت الطليعة من الكتاب عن « العدميين » ، ولكن ذلك من وجهة نظر الرقابة القيصرية كان يتعيّن القيام به بلغة تذكر بخرافات أيسوب ، وبالمقارنة بذلك نجد أن الروايات والمسرحيات المناهضة للعدميين (والتي كتبها كلايشنكوف ، ماركيفتش ، اوستريالوف ، والأمير ميشريسكي) كانت أكثر صراحة ، وقد نُسي هذا الانتاج الأدبي عن استحقاق بأسره وذلك فيما عدا أعمال تورجنيف الذي لم يكن عدميّوه من الارهابيين .

وتثير اهتمامنا بقدر أكبر تلك الكتب التي صدرت خارج روسيا أو داخلها بعد ١٩٠٥ ، حينما غدت الرقابة أكثر تراخياً بصورة ملحوظة . وكان سيرجي كرافتشنسكي وهو من قيادات فوليا ، يؤلف العديد من الروايات التي لا تثير الاهتمام ولكنه كتب كذلك التصوير الكلاسيكي للحركة الارهابية في أواخر السبعينيات من القرن الماضي ، وكان مؤلفه « روسيا السرية » عملاً كُتب بموادٍ من الحب بصورة واضحة ، فأبطاله وهم قادة نارودنايا فوليا نراهم دون استثناء مثاليين ذوي مستوى رفيع على الصعيد الأخلاقي . كان ستيفانوفيتش ملحداً لكن أوثق العلاقات كانت تلك التي تربطه بأبيه القس القروي العجوز ، ويوصف ليسوجوب باعتباره « قديساً » وفيرازاسوليتش بوصفها ثورية ذات « ارادة حديدية وانضباط حديدي تمضي دائماً في الصف الأول نحو النار » . حقاً ان هناك اشارات عابرة إلى انفعال أوسينسكي الذي يصل إلى حد الحمى والى حقيقة انه كان يعشق النساء وكن يعشقنه ، كذلك يتم ايضاح أن كليمنتز كان قائداً ملهماً ولكنه لا يناسب تماماً العمل في مجموعة تآمرية محدودة ، غير أنه بصفة عامة لا نجد إلا القليل من الظلال في هذه القصة الحافلة بالأشخاص الفاضلين والمجيدين ، وثمة ما يدعو إلى الافتراض بأن هذه الصورة تنطبق على الحياة الواقعية . ذلك ان رجال ونساء نارودنايا فوليا كانوا حتماً أكثر البشر قدرة على الاجتذاب . ويظهر ذلك أيضاً من خلال الأعمال الأخرى المعاصرة ، في رواية صوفيا كفاليسكي نجد الشابة فيرا بارانتزوفا تتبع زوجها الارهابي الى منفاه في سيبيريا ، وتقول بابتسامة مرحة : « اتبكي من اجلي ؟ آه لو علمت كيف اشفق على أولئك الذين يبقون هنا » ، ان هناك دائماً ذلك الدافع للتضحية بالقلة المختارة والايمان بالنصر النهائي ، فعلى سبيل المثال تنتهي احدى قصص كرافتشنسكي باعلان انه على الرغم من أن البطل اندريه كوزوخوف قضى نحبه فان القضية التي مات من اجلها ما زالت تحيا : « انها تمضي قدماً من هزيمة إلى هزيمة نحو النصر النهائي الذي لا يمكن احرازه في هذا العالم التعس إلا من خلال المعاناة والتضحية بالنخبة المختارة » ، ويظهر اعضاء نارودنايا فوليا في ضوء مماثل في رواية ليوبولد ستانسيبلاف بروزوزوفيسكي « اللهيب » التي ظلت مجهولة تماماً على وجه التقريب في الغرب .

وحيث لم ير جوزيف كونراد شيئاً إلا « رداً أبله ومروّعاً نابعاً من نزعة ثورية طوباوية تماماً » أثار بروزوزوفيسكي تعاطفاً أخلاقياً رفيعاً حينما وصف أفكار وأعمال قبضة من الفتية الأبطال الذين تحدّوا السلطة الباطشة للنظام القيصري ، وحيث لم ير كونراد الا قناعة غريبة بأن تغيراً أساسياً في القلب ينبغي أن يعقب سقوط أيّ مؤسسة بشرية (« إن أولئك الناس يعجزون عن ادراك ان كل ما يمكنهم فرضه هو مجرد تغيير في الأسماء ») فان نظيره البولندي قد أذهلته رؤى نهوض انسان جديد ومجتمع جديد ، وقد كتبت رواية بروزوزفسكي في شكل مذكرات يدبجها نبيل بولندي شاب هو ميخائيل كانيوفيسكي يلقي باقداره في كفة ثوّار السبعينيات من القرن الماضي . وفي الرواية يظهر نيتاشيف وميخايلوف وزليابوف وجولدنبرج وكثيرون غيرهم دون تغيير يذكر في الأسماء . ويلتزم المؤلف بشكل عام وبصورة وثيقة بالتسجيل التاريخي ، ويتتبع القارىء البطل في رحلته الثورية إلى كومونة باريس وعمال سويسرا وايطاليا ، ولكن الحياة السياسية والثقافية والاجتماعية لروسيا في تلك الفترة هي التي تشكل في المقام الأول نسيج الملحمة العظيمة التي تنتهي باطلاق سراح كانيوفيسكي من قلعة شلوسيلبرج التي قضى فيها سنوات عديدة سجيناً . ويبدو واضحاً ان « اللهيب » عمل كتب بمداد من الحب ، فأعضاء نارودنايا فوليا ينظر اليهم - كما في العديد من الأعمال الأخرى التي صدرت عن هذه الفترة باعتبارهم نبلاء يناضلون من اجل قضية قدر لها أن تنتصر فحسب في المستقبل . ان دم الشهداء هو بذرة الكنيسة ، وتنعكس العناصر الدينية في العديد من عناوين الفصول ، وعلى الرغم من بعض الضعف الأدبي فان « اللهيب » هي واحدة من أكثر الصور التي كتبت عن نارودنايا فوليا نبضاً بالحياة وربما كانت أكثرها إلهاماً للخيال . غير أن هذا الكتاب لم يقدر له على الاطلاق أن يحظى بالنجاح الذي يستحقه ، فيما انه كتب باللغة البولندية فقد ظل عملاً محدوداً في وطن بروزوزوفيسكي الأم ، لأنه يعالج التقاليد الثورية للأمة الغاصبة . وقد تردّد الروس في البحث عن مصدر للإلهام لدى مؤلف لم تكن أوراق اعتماده تعلو على الشبهات ، فعقب كتابة الرواية بعدة سنوات ، أعلن بيرتسيف رجل البوليس السرّي الذي لا يعرف الكلل للحركة الثورية الروسية ان الكاتب كان جاسوساً لبوليس القيصر ، ولكن بيرتسيف على الرغم من أنه كان أول من أعلن أن آزيف هو عميل للبوليس لم يكن معصوماً عن الخطأ . وقد وقف أصدقاء بروزوزوفيسكي جميعاً إلى جواره ودافعوا عنه ضد هذه الاتهامات ، وكان

مرشد بيرتسيف هو باكاج أحد مسؤولي الاوخرانا في وارسو ، ولم يكن لديه حافز شخصي مقنع يدفعه لتحطيم بروزوزفيسكي ، فهل يمكن أن يكون مرشداً للبوليس هو الذي كتب « اللهيب » ؟ لقد شغلت هذه القضية الدوائر الأدبية البولندية على امتداد العشرينيات والثلاثينيات ، وعلى الرغم من أن الدليل ليس حاسماً كلية فان هناك ما يبرر الافتراض بأن بروزوزوفيسكي (الذي توفي في فلورنسا عام ١٩١٠) ربما عمل ذات مرة كمرشد للبوليس .

إن ذلك كله يدور حول أبطال السبعينيات والثمانينيات ، أما الحركة الارهابية الروسية لاوائل القرن العشرين فكانت أقل حظاً لدى المؤلفين الذين كتبوا عنها ، ولكن من الصحيح كذلك أن الواقع أصبح أكثر تعقيداً ، وأن دوافع الارهابيين كانت غالباً أقل وضوحاً . حقاً كان هناك من يعجبون بالحركة بدءاً بجوركي وانتهاء بليونيد اندرييف ، لكن أولئك الذين امتلكوا ناصية معرفة أوثق قدموا صوراً أقل مدعاة للتقدير . ويعد بوريس سافينكوف (روبشين) الذي كان في وقت من الأوقات زعيماً للمنظمة الارهابية التابعة للثوريين الاشتراكيين مثالاً طيباً في هذا الصدد ، فلدى تخطيط عمليات الاغتيال في ١٩٠٥ لم تهاجمه الشكوك حول صحة قضيته . وينتمي البطل الارهابي لروايته التي كتبها بعد ذلك بأربع سنوات الى نوع مختلف تماماً من الشخصيات حيث يصف نفسه بأنه ضجر من أفكاره ورغباته ، يقول « ان الناس وحياتهم يثيرون ضجري ، وثمة حائط بيني وبينهم ، دع الحب ينقذ العالم ، انني لا أحتاج الى الحب ، انني وحدي ، اللعنة على العالم . . . » غير أن هناك في الوقت ذاته انشغالاً مسبقاً بالقضايا الاخلاقية ، يقول البطل ان الاختيار هو بين القتل طوال الوقت أو عدم القتل على الاطلاق ، لماذا يتعين عليه أن يتلقى الثناء لقتل رئيس البوليس ولماذا يكون الكولونيل وغداً لقيامه بشنق الثوريين ؟ ألم يتصرف هو أيضاً انطلاقاً من الاقتناع وليس لتحقيق النفع المادي ؟ واذا كان الأمر كذلك فمن الذي وضع هذه القواعد ؟ أهو ماركس وانجلز وكانط الذين لم يقتلوا رجلاً على الاطلاق في حياتهم ؟ وفي رواية سافينكوف « الجواد الشاحب » التي كتبت في شكل مذكرات ، نجد أن كلاً من الأبطال الخمسة تسوقه دوافع مختلفة : فانياتدين متعصب ، جينريتش اشتراكي ، فايدور إرهابي انفعالي ، لجأ إلى العنف الثوري بعد أن شاهد القوزاق يقتلون امرأة خلال إحدى المظاهرات ، وارنا تشارك لأنها تعشق جورج البطل الرئيسي الذي لا يؤمن بشيء أو بأحد . وقد خلقت « الجواد الشاحب » عاصفة صغرى في الدوائر اليسارية الروسية وأدانها رفاق سافينكوف بشدة ، وغدت العاصفة فضيحة كبرى في ١٩١٣ مع صدور رواية سافينكوف الثانية « ما لم يحدث أبداً » ، لقد غدت الفوضى الأخلاقية الان ضاربة الأطناب وتحت قشرة نيتشوية كان هناك الخواء والجريمة والخيانة فحسب ، فزعيم المجموعة دكتور بيرج (آزيف ؟) وهو عميل للبوليس يلقى مصرعه على يد ابرام وهو ارهابي يهودي . المناخ كله مناخ قوامه اليأس ، فالنضال لا يمكن الفوز فيه ، ومن المحتم أن تسيطر الحكومة ، ويمثل مصير سافينكوف بعض الأهمية لنا ، فقد عمل في صفوف الجيش الفرنسي خلال الحرب العالمية الأولى وتولى لفترة قصيرة منصب الحاكم العام لبتروجراد في ظل كيرنسكي في ١٩١٧ ثم انتحر أو قُتل في احد السجون السوفيتية في ١٩٢٤ وذلك بعد أن تردد أنه قام بتنظيم عمليات ارهابية ضد البولشفيك .

المنتمـي

كان سافينكوف حالة فريدة بين معاصريه من الكتّاب الروس . أما الأدب الفرنسي والانجليزي الذي يدور حول الفوضوية فانه فيما عدا استثناءات ملحوظة يكشف عمن كتبوه أكثر مما يكشف عن الذين شاركوا في الارهاب . ويعدّ الأدب الايرلندي أكثر عطاءً في هذا الصدد .

إن المرء لا يبتعد على الاطلاق في المسرحيات والروايات والقصص القصيرة الايرلندية عن القنبلة والقناص ، وذلك أمر ينطبق على ييتس وجويس ، وذلك على بريندان بيهان الذي وصل في السادسة عشرة من عمره إلى بريطانيا في اعقاب الحرب العالمية الثانية حاملاً معه بضع قنابل . والقنبلة تظهر كذلك في « فصح ١٩١٦ » لييتس وكذلك في « شجرة الورد » التي لا تحتاج الا إلى أن تروى لتعود الخضرة من جديد . وكذلك في « ستة عشر قتيلاً » الذين يقترعون على تقليب الوعاء المتّقد ، وربما كان ما قاله أودين عن ييتس (« ان ايرلندا المجنونة تدمي قلبك فتدفعك إلى عالم الشعر ») أكثر انطباقاً على كتاب الجيل التالي . وفي بعض الاحيان تغدو التلميحات أكثر غموضاً (كما في « العودة الثانية » لييتس) ولا يزال الخبراء يقدحون أذهانهم في تفسيرها ، كما أنها ليست حافلة دائماً بالثناء ، ففي « عوليس » و « يقظة فينجان » يظهر أبطال الماضي في ضوء فظيع ومتوهج كالنار ، ولكن جويس لم يكن في وقت من الأوقات مثال الايرلندي الوطني ، و « الجمال الرهيب » توازنه على أية حال أشياء عديدة بالغة القبح ، ولكن ييتس كان يشعر بالضيق ازاء حقيقة ان الايرلنـديين الشبان يعاملون الأدب باعتباره تابعاً للمبدأ السياسي وكأداة للسياسة ، وقد لوحظ أن ييتس حينما برّر « انتفاضة الفصح » قام بذلك على أساس أخرى غير الأسس الاخلاقية ـ « لقد ولد جمال رهيب » وليست فضيلة رهيبة ، وهناك كلمة شين أوكاسي المؤثرة في تأبين أبطال ١٩١٦ :

« لقد ساعدوا الله في اسنهاض ايرلندا : فدعوا الشعب يرد عليهم الآن ، وليس أمامهم الآن وقد حل بهم الأعياء والتعب الا رقاد طويل ، طويل ، شريط رفيع من اللهب يتدفق من صف البنادق المشرعة ثم رقاد طويل . . . لكن كاتلين ابنة هوليهان تسير منذ الآن والحمرة تخضب وجنتيها الشاخنتين ، انها تسمع الهدير في قلوب أبناء الشعب ، وعشاقها يلتفون حولها ، فقد تغيرت الأشياء ، تغيرت تماماً .

لقد ولد جمال رهيب ، أيها الموتى الأعزاء المساكين ، أيها المسكين و . ب . ييتس » .

لكن مسرحيات أوكاسي لا تتضمن الكثير من صور الرثاء تلك ، فالنساء متطرفات ، والرجال يقاتلون لأنهم يخشون الاعتراف بخوفهم - أو ما هو أسوأ من ذلك - لكي يقوموا بالنهب ، وفي المقام الأول فان الجميع يستسلمون للادعاء . وفي رواية « في ظل رجل مسلح » نجد ميني الفتاة الشابة المفعمة بالاعجاب تسأل دافورين (الشاعر والرعديد) « الا تخاف أبداً ؟ » فيقول دافورين « اعترف بأن المرء يشعر قليلاً بالعصبية في أول الأمر ولكنه سرعان ما يعتاد على ذلك بعد قليل من العناء وفي النهاية يلقى رجل السلاح القنبلة بلا اكتراث كما يلقي تلميذ كرة الثلج » لكن ميني تخرج بالفعل الى الشوارع صائحة بأعلى صوتها « تحيا الجمهورية » فتقتل بينما يسارع دافورين إلى الاختباء .

وتزيد قضية جاك كلايتيرو في « المحراث والنجوم » الصادرة عام ١٩٢٦ الأمور وضوحاً كذلك ، فهو يتساءل : « لم ينبغي على كلايتيرو أن يكون له ما يربطه بجيش المواطنين ؟ لأنه فحسب لم يقلد رتبة الكابتن ، انه لن يرتبط بأي شيء لا يمكنه أن يبرز فيه إلى المقدمة . لقد كان على يقين من تقلده لتلك الرتبة إلى حد أنه ابتاع حزاماً من نوع سام براون وراح يلتف به ويقف عند الباب ليستعرضه ، وقد انفجرت فضيحة في العرض الأول للمسرحية واضطر أوكاسي إلى مغادرة دبلن إلى لندن .

في « جونوو الطاووس » (التي أصبحت فيلماً كذلك في ١٩٣٠) يتم اعدام جوني بويلي الشاب العصابي على يد متطرفي الجيش الجمهوري الايرلندي ، وذلك لخيانته لأحد جيرانه وابلاغه البوليس عنه ، وكان الكتّاب ومؤلفو المسرحيات والشعراء الايرلنديون شهوداً يغمرهم الارتباك وربما تضاعف ارتباكهم لأنهم كانوا يعرفون الارهابيين حق المعرفة . وقد وافق معظمهم على ما قاله أوليري في مناسبة سابقة عن رجال الديناميت « ثمة أشياء لا ينبغي أن يقوم بها الرجل حتى ولو كانت لإنقاذ أمة بأسرها » .

وتتضمن مسرحية ييتس « كاتلين هوليهان » وعداً من المرأة العجوز لاولئك الذين يموتون من اجل ايرلندا بأن « ذكراهم ستحيا إلى الابد » . وفي هذه المسرحية تظهر ايرلندا متنكرة في زي امرأة عجوز ولكنها في النهاية تتحول لتتخذ مظهرها الحقيقي « هل شاهدت امرأة عجوزاً تمضي عبر الطريق ؟ انني لم أشاهد عجوزاً وانما صبية تسير في بهاء الملكات » . حينما رقد ييتس في ١٩٣٩ محتضراً راح يتذكر هذه الكلمات على نحو مفزع ويطرح هذا السؤال على نفسه « هل ارسلت مسرحيتي تلك بالرصاص الانجليزي الى رجال بأعينهم ؟ » .

إن الأبطال الحقيقيين في مسرحيات أوكاسي وروايات أوفلارتي هم النساء (غير المحاربات) . فالرجال غالباً ينتمون إلى أنماط قلقة من الشخصيات ، وشخصية ليو أودونيل التي أبدعها شين أوفاولين لا تعدو أن تكون نقيضاً للبطل . أما الكوماندور دان جالاجر في رواية وليام أوفلارتي « المرشد » فانه يبلغ فتاته بأنهم « يتحدّثون في مقر القيادة عن الرومانسية واليسارية وكافة أنواع الأفكار الغريبة . ما الذي يعرفونه عن النمط الشاذ للعقل القذر الذي يشكل الفلاح الايرلندي ؟ » غير أن أوفلارتي وفرانك أوكنور وشين أوفاولين كانوا جميعاً ممن قاتلوا في صفوف الجيش الجمهوري الايرلندي (وكان الأخير مديراً للمنشورات) وكان أوكاسي شيوعياً بشكل ما .

وأياً ما كانت الاتجاهات السياسية التي يقرها الارهابيون فان معظمهم هم حقاً من المتصوفة وتتملكهم فكرة الاستشهاد ، انها الموضوع الرئيسي لروايات وليام أوفلارتي ، وكروسبي الشهيد هو مزيج من المتصوف والنيتشوي يعيد إلى الأذهان ابطال سافينكوف . إنه كما يقول هو « برق يلتمع في الظلمة » . إنه لا يحتاج إلى مرشد في الطريق إلى السماء . « إنني أنتظر فوق الجبال في أوروبا ، والعالم المسيحي بأسره ينتظر القيامة حينما توسّد آلهة النقود والرغبة الحسّية الثرى ، ومن جديد يتوجّ مخلصنا المسيح ملكاً للملوك ، لسوف يحل السلام بين البشر كافة ، ولن يعود هناك شعب أو مرض وستكون المعاناة الوحيدة هي توق الأرواح الى التوحد مع الله » ان كل ذلك يصدر عن ارهابي منغمس في القتل العشوائي عقب الانتصار في الحرب على المحتّل الأجنبي بالفعل .

ويتوالى ظهور مسألة الحافز مرات عديدة في الكتب التي كتبها المنتمون ، فهناك التفسيرات التقليدية : «خدمة الشعب، إنقاذ الأمة، تخليص البشرية ، ولكن هناك أيضاً ضمير المثقف السيء الذي وصفه ريجيس دوبريه ، إن بطله فرانك لا يعثر على هويته الحقيقية أبداً مع رجال العصابات ، لقد انضم اليهم لأنه يعاني من وخز الضمير » .

« أين كنت يوم شن الفلاحون الهجوم في ديان - بيان - فو ، حينما أوقعت شرطة باتيستا فرانك باي عاجزاً على أحد أرصفة سانتياجو في كوبا ؟ . . . إن الجميع منهمكون في شرب اقداح النبيذ ومداعبة صدور النساء » .

وهناك حديث مسهب عن جرامسكي ولو كاتش ولكن في النهاية :

« لا أهمية للمصير - الاشتراكي أوغيره - حتى لو نظرنا إلى مصير هؤلاء المسافرين ، المهم أن كل شيء يسير على ما يرام » .

حينما اندلعت الثورة المقدونية مع بداية القرن الحالي كان بيجو جافوروف شاعراً بلغارياً شاباً يتلمس طريقه نحو معنى الحياة ، كتب إلى أحد أصدقائه يقول : « ان عالمي الداخلي بأسره حل به الدمار ، وسأتعرض للضياع اذا لم أجد وحياً جديداً يلهمني » وقد وجد هذا الوحي في صفوف المنظمة الثورية لمقدونيا الداخلية . وكنتيجة لذلك كتب بعض القصائد الرائعة ، وقد دام الحماس عاماً أو عامين ثم عاد إليه الهمود والعجز والشعر الرمزي بالأسلوب الفرنسي .

ويتجلى حافز المثقف الذي يحنّ عبثاً لأن يكون إرهابياً في « لصوص في الليل » لارثر كوستلر ، فالقائد الارهابي يبلّغ جوزيف بأنه يمتلك تلك النزعة الفكرية التي تجعله يرى وجهي العملة « وتلك رفاهية لم يعد بوسعنا السماح بها ، ان علينا أن نستخدم العنف والخديعة لكي ننقذ الآخرين من

العنف والخديعة » ، ولكن على الرغم من أوهامه الأخلاقية فان جوزيف يطلب السماح له بالمشاركة في العمل « حتى ولو كان عملاً واحداً » . وكان من اليسير للغاية على الفتى الذي سئل عما حدا به الى الانضمام إلى المقاتلين من اجل الحرية أن يجيب بالاستعانة بالآية الأولى من الاصحاح العشرين لسفر الخروج : « أزيلوا ذكرى أماليك من تحت السماء » وبالآية الأولى من الاصحاح التاسع عشر لسفر التثنية : « عيناك لن تعرفا الشفقة » ، « لسوف تسكر سهامي بالدم » . لقد كان جوزيف بطل كوستلر ديمقراطياً اشتراكياً تحول إلى الارهاب لأنه ادرك أن الأمة التي تتألف من معترضين تنبح لاعتراضاتهم ضمائرهم لا يمكنها أن تواصل الحياة وانه « اذا ما تُرك الأمر لهم فسوف يحل بساحتنا المصير الذي حل برفاقهم في المانيا والنمسا وايطاليا وغيرها » ، ومن هنا جاءت ضرورة التحدث « باللغة الوحيدة المفهومة على امتداد العالم من شنغهاي الى مدريد ، اللغة العالمية الجديدة التي يسهل تعلمها ، لغة المسدس القابع تحت السترة الجلدية » .

وقد قدّم الكتاب المقدس الهاماً لا ينضب معينه لابراهام شتيرن (يائير) «فالله ذاته محارب ، وما النضال المسلح والقاء القنابل الا أعمال تتضمّن تمجيد الرب ، ومملكة اسرائيل » . وهي مفهوم محوري وغامض الى حد ما في تفكير يائير ، سيتم التوصل اليه فحسب من خلال طريق وادي ظل الموت . ويظهر موضوع الموت في كافة قصائد شتيرن تقريباً بما في ذلك نشيد ليحى « لقد انضممنا إلى الصف جنوداً مجهولين لا يميزهم زي موحد طوال حياتنا ، لا يحيط بنا الا الروع وظل الموت » .

لقد تخرج جوزيف بطل كويستلر من مدرسة الديمقراطية الاشتراكية ليعانق النزعة الارهابية ، وقد كتب جورجي كاردوس ، وهو روائي آخر من أصل مجري ، قصة توضح السبب الذي دفع أحد الارهابيين إلى التخلي عن النضال المسلّح ، والسبب لا يكمن في الضعف وانما في أنه وجد تحققه في طريقة حياة أخرى . وتقع أحداث الرواية في فلسطين خلال عهد الانتداب عام ١٩٤٦ أو ١٩٤٧ حيث نجد ديفيد هار يطارده البريطانيون باعتباره ارهابياً وتطارده إرجون لعدم قيامه بمهمة عهدت بها إليه ، فيختبىء في مزرعة افراهام بوجاتير وبالتدريج يتحول ازدراؤه لأولئك الذين لجأوا الى المقاومة غير العنيفة الى اعجاب .

وكانت مشاكل كبرى ومتعددة تحكم حصاراً ضيّقاً على الإيرلنديين وعلى فرانك بطل دوبريه . لكن مسألة الهدف لم تكن من بين هذه المشاكل ، فقد كان النضال ضد القهر هو الاهتمام الرئيسي لهم ، وكانت قضايا الخطأ والصواب يقينية بالنسبة لهم ، فهم يقاتلون من اجل قضية مقدسة ، وكان من شأنهم الا يتفهموا دعاة الارهاب (الافلاطونيين أساساً) في الولايات المتحدة خلال الجيل التالي الذين كانوا يرون في بوني وكلايد أبطالهم ، كان مثل هذا الطرح كفيلاً حقاً بأن يكون تجديفاً . إن مفهوم التدمير ذاته كمسرح فوري كان يمكن أن يكون شيئاً داعياً للانحطاط بقيمة الذات ان لم يكن من غير الممكن استيعابه على الاطلاق[1] ، لقد كانت تلك هي لغة الارهابيين الدجالين . غير أن المنظومة العدمية لم تكن جديدة ، فقد ظهرت في أوساط اليمين واليسار على السواء ، لقد كف شين الارهابي في « الوضع الانساني » لاندريه مالرو عن الايمان بالانسانية منذ وقت طويل ، وهو يقول : « لا أود أن تكون الإنسانية لامبالية على هذا النحو إزاء كل ضروب المعاناة » غير أنه في النهاية يلقي بنفسه وقنبلته أمام السيارة التي كان يعتقد مخطئاً أن شيانج كاي شيك كان يقودها .

إن مسألة الهدف لم تعن على الاطلاق ارنست فون سالومون ورفاقه الذين قاموا باغتيال راتينو ، وحينما وُجّه اليهم السؤال : « ما الذي تريدونه ؟ » كانت الإجابة « ليس بوسعنا أن نجيب لأننا لم نستطع أن نفهم السؤال ، اننا لم نكن نعمل وفق خطط وأهداف محددة » . ومن المؤكد أنهم لم يكونوا يقاتلون « من اجل أن يصبح الناس سعداء » وانما دفعتهم إلى العمل قوة داخلية من نوع ما ، وهكذا دفعهم حادث مثير إلى حادث آخر . وقد أخبرهم كيرن قائد المجموعة انه لقي حتفه منذ التاسع من نوفمبر ١٩١٨ - يوم الهدنة ، يوم العار الوطني ، وكل ما بقي انما هو الدمار « اننا نريد الثورة ، ومهمتنا هي أن ندفع لا أن نمسك بزمام السلطة » ، وحينما سئل كيرن عن نوعية الحافز الذي ينبغي أن يعترفوا به اذا ما اعتقلهم البوليس عقب الاغتيال ، أجاب وهو بين الضيق والشعور بأنه يواجه مشهداً مسلياً : « يا لله ، ما أقل أهمية هذا الأمر ، قولوا إنه كان من حكماء صهيون أو انه ترك اخته تتزوج راديك ، ما أهمية هذا ؟ » كانوا يخافون من شيء واحد فحسب : امكانية أن يظهر راثينو الميت كشاهد خلال المحاكمة . . .

ويسود المناخ النفسي العدمي جانباً كبيراً من الأدب اليميني للفترة الأولى من عشرينيات القرن الحالي ، فشلاجيتر في مسرحية هانز جوست التي تحمل العنوان ذاته (والمهداة الى أدولف هتلر « تعبيراً عن اعجاب ممزوج بالحب ») لا يساوره الاضطراب من جراء مسألة ميتافيزيقية . فبما أن الفرنسيين يحتلون الدورفان من واجب كل وطني ألماني أن يقاومهم بكافة السبل الممكنة . والمشكلات الاخلاقية هنا لا تعني الجندي السابق كثيراً . واذا ما كانت قد راودته الشكوك في أول الأمر فقد كانت هذه الشكوك تدور حول فعالية الارهاب ، يقول :

« السياسة لا يمكن أن تخلقها حفنة من المندفعين ، ذلك لا يعدو أن يكون تلاعباً بالارهاب . إن كل عمل ينبغي أن يكون له هدف . . . ولن تحرر خمسة وعشرون رطلاً من الديناميت متراً مربعاً من التراب الالماني ، ورجال العاصفة والانقضاض الفرديون هم عبث لا معنى له دون تأييد الجماهير .

أوبيرنيتز : « كلا ، ان يأسنا المطلق يجب أن يكتسح عقلية العبيد وحافز

(١) حينما يراودك الشك مارس الاحراق ، فالنار هي إله الثوري ، النار هي المسرح الفوري ، وما من كلمات يمكنها أن تعادل النار ، احرق العلم ، اشعل الكنيسة ، احرق ، احرق» . وعقب ذلك بأقل من خمس سنوات كان ريد كليفر وجيري روبين رجلين آخرين يحرقان آلهة العنف التي عبداها يوماً . (المؤلف) .

الربح وكل الممارسات البيروقراطية الوضيعة » .

شلاجيتر : « اذا كان الأمر كذلك فان المانيا بأسرها ستصبح مقبرة .

أوبيرنيتز : « لأن تصبح مقبرة نظيفة خير لها من أن تغدو حانوتاً للثياب العتيقة من الدرجة الخامسة » .

شلاجيتر : « تلك مسألة رأي » .

ولكنه بالفعل ينضم إلى أصدقائه في القيام بالعمليات الارهابية ، يقول : « ما الذي يهمّ إن لاقيت حتفي برصاصة في العشرين أو بالسرطان في الأربعين أو بالسكتة الدماغية في الستين ؟ إن الناس يحتاجون إلى قسس لهم شجاعة التضحية بالأفضل ، قسس يمارسون الذبح . . . » .

وينتمي أبطال أرنولت برونين ، من مقاتلي الفيالق الحرة في سيليزيا العليا ، الى النسيج ذاته . وقد كان برونين صديقاً لبرتولد بريخت وقد اجتذبه مثله العمل العنيف ، لكنه اتجه بحدة إلى اليمين ، غير أنه من وجهة نظر النازيين ظل دائماً موضع شك إلى حد ما . وبينما استخدموه حرصوا على إبقائه في متناول سلاحهم ، والأمر ذاته ينطبق على هانز.

فالادا الذي كتب صورة شبه توثيقية لفلاحي شيلزفيج هولشتين من محترفي القاء القنابل الذين كانوا يأملون في أن أعمالهم العنيفة ستجذب الانتباه الى الوقر الذي ينوءون به .

وفي قصة سالومون التي أشرنا اليها يظهر أوتوزعيم المجموعة الشيوعية المقاتلة ، وهو شاب متعاطف ومقاتل شأن اليمينيين الذين يظهر نحوهم انجذاباً طبيعياً « سرعان ما أصبحنا أصدقاء » . ومثل هذه الصداقات التي تبدو غريبة هي أمر مألوف تماماً في الواقع . فالمحرضون تربطهم في النهاية أمور كثيرة مشتركة . ويحكي ميلوفان دوغلاس في قصة حياته كيف أن الشيوعيين سرعان ما وجدوا لغة مشتركة في السجن للحوار مع المؤمنين « المتعصبين الثوريين الوطنيين » المنتمين إلى منظمة أوستاشا الكرواتية . لقد كان لهم عدو واحد هو الحكومة وكانوا يزدرون المعارضة الديمقراطية لافتقارها إلى الشجاعة . ومن المؤكد أن الشيوعيين ما كانوا يوافقون على الصلات التي تربط أوستاشا بايطاليا الفاشية وبالمجر ولكنهم لم يقوموا بادانة هذه الصلات . لقد كانت صداقتهم « صداقة مشروطة » .

ولم تكن المشكلات الجنسية موجودة بالنسبة لأعضاء نارودنايا فوليا أو الايرلنديين أو المقدونيين . واذا ما وجدت فقد كان هناك اجماع على عدم مناقشتها علناً ، فالحياة السرية تقضي على الصعيد النظري ، وان لم يكن عملياً دائماً ، بامتناع المشاركين فيها عن الارتباط بأية علاقات وثيقة ، بل ان البعض دعا إلى الرهبنة : فكل شيء يمكن أن يعوق الارهابي عن القيام بمهمته الرئيسية محظور ، ويمكن دون شك أن نناقش بصورة مسهبة ما اذا كان هذا كفّاً أو تسامياً أو مجرد رد فعل من جانب جيل له قيم ومعايير مختلفة. حقاً أن المشكلات الجنسية قد احتلت مكاناً بالغ الأهمية في كتابات الارهابيين المعاصرين وبصفة خاصة في الولايات المتحدة والمانيا ، وأصبح انفجار القنبلة ينظر اليه باعتباره نوعاً من الانتعاظ أو الوصول إلى النشوة . بل لقد ذهب مايكل بومان ، وهو عضو سابق في احدى الجماعات الارهابية ، إلى القول بأن اختيار أو رفض الارهاب كان « مبرمجاً » ، فهو رد فعل الفرد الذي لا يمكن تجنّبه ازاء وجود أو غياب الخوف من الحب ، فمعظم الارهابيين ان لم يكونوا جميعاً لاذوا بالهرب من ذلك الخوف إلى العنف الشامل . وقد وصل من تجربته الخاصة وكذلك من كتابات مالاتسبّا وأريك فروم إلى الاستنتاج بأن الممارسة الثورية أو بالأحرى الارهابية والحب لا يتعايشان في زمن واحد . وربما كان بومان محقاً فيما يتعلق بالارهاب الأوروبي والأمريكي الشمالي في الستينيات والسبعينيات من القرن الحالي ، أما ما اذا كان بمقدور المرء أن يصل إلى استنتاجات أوسع نطاقاً من هذا الطرح ، فانه أمر يبدو أقل يقينية .

قصيدتان

خالد الخزرجي

١ ـ وطن في القلب !

دمي بضْعَةٌ منكَ ينبضُ في رئتيكَ
أنا المُستجيرُ بنار هواكَ
أغِثْ ظمأً فيَّ بُلَّ عروقي
وشُدَّ على خفقةٍ في الضلوعِ
وكنْ فارسي ،
كنْ نديمي ..
تناسَلَ في جَسَدي سَهَرٌ
وقلبي تَخَطَّفَهُ الحزْنُ والشوقُ
ها أنذا أصطفيك فخُذْ بِيَدَيَّ . . . .
صحا العصرُ واستيقظَتْ من رُقاد السنينْ
ربوعُ الجزيرةِ .. بعثُك قامْ ..

وفي القلب أنتَ
وفيَّ ،
وفي الروحِ .. في يقظتي والمنامْ !
أحدّق فيكَ
أرى عالمي
والغَدَ المشتهىٰ
ومملكةً لا تُضامْ !.
أرىٰ مُدُناً ..
تستفيقُ وتنهضُ شامخةً
يبتدي الخَلْقُ فيكَ
ويختتمُ الدهْرُ أسفارَهُ
والكلامْ !

*

٢ ـ دمُ الشهيد ! .

مَطَرٌ ..
رَشَّ أفياءنا المستحمّات بالضوءِ ،
فاعشوشَبَتْ غابَةُ الحُلْمِ ،
يختبىء الآن بين ثياب الجنودِ ،
يبرعمُ نرجسةً في حدائقنا
مَطَرٌ ..
كانثيال العقيقِ ،
علىٰ صفحات النجوم المرايا
يفيضُ بهاءً
يمورُ عطاءً
ولا ينتهي
كلّما مرَّ عامٌ .. وعامْ
تتوارثه الأرضُ .. يورقُ في الجمرِ ،
يبقىٰ بذاكرة الأوفياءِ
وذاكرةِ الشعراءُ !
مَنْ رأىٰ منكمُ الشمسَ تشرقُ في ظِلِّهِ
مَنْ رأىٰ نخلةَ الله تشربُ من فيضهِ

مَنْ رأىٰ غيمةً تتكوّرُ في موجِهِ
فليباركْ مخاضَ اللظىٰ
وليقل هكذا يغتدي
وطنُ الشهداءُ !
دَمُهُ قمرٌ ..
يتشرنقُ في مقلة الليلِ أو
وَطَنٌ
طالعٌ من جفون الضّحىٰ
ووريدِ الضياءُ ..
نطفةٌ تتوهج في رحْمِ زنبقةٍ
كلما أخصَبَتْ ،
أزهَرَتْ في الذُّرىٰ ! .
دَمُهُ آيةُ الفتحِ صحْوُ مخاضاتنا المقبلة
دَمُهُ اللّهَبُ .. الغَضَبُ . العنفوانْ
دَمُهُ العطرُ يغسل وجْهَ البلادِ
ويفتَضُّ أيّامَها
دَمُهُ وردةٌ للزمانْ !

بغداد ـ العراق

« نشيد الأسلحة »

عصام ترشحاني

- ١ -

قالها ... ثم مات
لم أعد أبصر الفجر في وجههِ
لم أعد أذكر الأغنيات ...
قالها . واختفى ..
حاملاً نعشهُ ،
وردةً ،
فوق قبر القصيدةِ ،
والذكرياتْ ...

- ٢ -

الزمان الـــذي
يتقمص شكل الملاحم والمعصراتِ ،
الزمان الـذي ،
كان يأتـي
على شكل برقين مفترسين
وجرحين يلتمعانِ .. احتوَاهُ ... ،
وها هو يوشك أن يختفي
فـي مدار المراثي ...

- ٣ -

ساحرٌ أيّها الخبزُ ، حين يمرّ صباك على الوجهِ
مرٌ ... هديل طيور المخيمِ
هل أستعيد مع الوقتِ
بعض الرؤى ؟
إنّ نصف الجنونِ
تآكل في الحلـم ،
وامتدّ . حتى صباح الخراب ....
. . . .
. . . .
أصرّخُ أني أبعثر زهر القصيدةِ
أطفىء نبض العلاقة
فـي صدرهـا ..
أستفزّ دمـاً عالقاً
في اليدينِ
وشمساً مكبلةً في الجوارحِ
أشعر أنّ السماء تضيق عليكم ..
وأنّ المساءَ ... ،
يحاصر هذا الهدوء المكابر فيكم ..
وأنّ خريف السفرْ ....
وحدهُ في النزيفِ
يدقّ على الرأسِ
يستشرف الصورة التالية ..
فانهضوا نحوهُ ...
قالها .. واختفي ...
قالها ... شاهراً موتهُ ...
وامتطى الصهوة العالية ....

- ٤ -

شجرٌ أسود ،
يهدر اليومَ ،
أسماءنا الغالية ..
والقطارات تلهث في القلب والذاكرة ..
أيّ قنبلةٍ
نصبوا جسمه فوقها ..
فارتداها نشيداً إلى « دالية »
أيّها الشعر اخفض جناحيك ذلاً ..
ولا تبتعد ..
إنّ غيم البلاد الجميلِ
يزفّ دماً عاشقاً نحونا ...
واهجري يا صلاة البكاءِ ،
اهجري الأضرحة ..
إنّ عشب الدماء ،
يشدّ يديه على الأسلحة ....

قصة قصيرة

التتري

جنان جاسم حلاوي

الريح تدفع أوراق الشجر الصفر الميتة فوق الأسفلت فتلتصق بالطين والماء الراكد في الحفر . الشوارع شبه خالية والسماء قطعة من رصاص متكتل .

انكمشت داخل معطفي ، اختبأت فيه ثم رفعت ياقته واتجهت صوب فندقي المتواضع . البيوت مغسولة بأمطار الليلة الفائتة . خلفتها ورائي . تجاهلتها ، تجاهلت المارة والشوارع وأشجار الصنوبر المتعامدة على جانبي الطريق ، ولجت الفندق ، زاغت الاشباح من أمامي . العتمة قاسية ، متحجرة لولا الضوء الضئيل المنبثق من الشباك ، والذي هدأ من وقع اختلاف النور على عيني . صعدت الدرج الداخلي الى حجرتي القابعةفي الطابق الثاني . الدرجات بدت غير اعتيادية ، مبلولة بشيء ما . . . شيء كثيف يختلف عن أن يسميه المرء ماء أو طيناً أو قيئاً . انحنيت ومسحت ارضية الدرج بسبابتي ، التي ما ان قربتها من الضوء الخافت المنبجس وسط الظلمة حتى تأكد لي ، ان ما يلطخ اصبعي دم متجلط مسود . تتبعت خيوط الدم الدكناء حتى نهاية الدرجة العليا . لحظت آثار اقدام ملوثة بالدماء متجهة الى مكان ما . حاولت جهدي أن اتتبع خيط الدم : هنا جنب هذي الغرفة ، أو هناك عند ذاك الحائط أو بعيداً في ذلك الرواق حتى انتهيت عند باب مألوف نصف مغلق ، لو فتحته لوجدت خلفه غرفتي التي أنام فيها كل يوم . سارعت إلى فتح ضلفة الباب . دهشت . كان الدم يلطخ الغرفة ، والسرير يقطر دماً ، والحرام غيرت ألوانه بقع الدماء . كانت آثار الاصابع الدموية مرتسمة على الجدران والمائدة والستائر والكتب وحتى على فرشاة الأسنان وابريق الشاي والتقويم المعلقة فوقه مرآة مستديرة . ارتعبت ، وددت أن أغادر المكان وكأني لم أره وأطأه مطلقاً . تقلصت أصابعي ، كدت أنهار . . إنها لمفاجأة غير متوقعة . لماذا لا يلبس الانسان طاقية الاخفاء ويختفي ؟ لماذا لا يختبيء بين الغيوم أو في فوهة بركان أو في قاع بحر أو يطير بعيداً الى الكواكب المجهولة النائية ؟ لماذا لا يتحوّل إلى معطف أو مجرد جلد ممسوح القسمات ؟ وهل يختبيء الانسان داخل جلده أو ينزع جلده كما يقولون؟ . . انتبهت الى أن أحداً ما يرقد فوق السرير. تحسّسته كأني أوقظه ، أو لأتأكد من أنه موجود فعلاً تحت الأغطية . دفعت الحرام حتى رجليه . كان بديناً بعض الشيء ، ممزق الملابس ، أشعث الشعر ، غطت خاصرته بقعة دم كبيرة . قلبته على جنبه . بان مقبض من خشب الصنوبر المنحوت ناتئاً بين ملابسه . وجدته مطعوناً بسكين ضخمة شق نصلها بطنه حتى خاصرته ببشاعة مقصودة . كان ميتاً ، جثة مكشرة الاسنان ، باردة ، هامدة منذ ساعات . رجعت إلى الخلف متمتماً . . « من يا ترى قتله ؟ من سحبه ؟ لماذا أتوا به إلى غرفتي ؟ » . . .

تركت الغرفة هلعاً تطاردني التساؤلات ، يلفها الغموض . . . . هل أشتركت بجريمة ما دون أن أدري ؟ . . الفندق هادىء هدوء المقابر ، والأبواب نصف مفتوحة . لم اجرؤ على أن الج أياً منها . الطابق الأرضي معتم أو مضاء اضاءة خفيفة في بعض الجوانب من نافذة عالية في الجدار . لماذا تركوا الفندق ؟ الرواق أمامي فارغ . تشق أرضيته منساحة ، خيوط دماء أو آثار أقدام دموية حتى باب موارب . . سأجازف هذه المرة أو أهرب . وأتسلق حوائط ، البيوت القريبة لأخبر أحداً ما . مشيت متردداً ثم خببت كالحصان ودفعت الباب . أطللت قليلاً ثم دخلت . . صعقت . . وكأنني تفككت تماماً أو تبخرت أو فقدت وعيي لقرن من الزمان ثم أفقت حتى أنني لا أدري كيف انتبهت على صوت حاد ، آمر ، تنطقه شفاه يعلوها شارب خفيف ، يتهدل فوق ملامح خلتها تترية أو مغولية أو خليطاً لعدة وجوه قاسية كلبية العيون . كرر مرة ثانية صوته ، ظننته قال :

ـ تعال . . . تعال

سألته متردداً : ـ من أنت ؟

قال آمراً وقد حدجني بعينين عميقتين . ضيقتين ، مشيراً إلى مقعد حديدي واطىء :

ـ اقترب وآجلس هنا . .

اقتربت منه ولكني لم أجلس بل لم اقترب إلا قليلاً . سألني :

ـ لماذا قتلت مرّوض الأسود ؟

ـ أي مروّض ؟ ولماذا أقتله ؟

ـ وهل تنكر ؟

ـ لا علاقة لي بالأمر ، ولماذا أنكر . . ها ؟

ـ لقد وجدت جثته في غرفتك .

ـ ربما سحبها احد إلى هناك . .

ـ انك تنكر . ها ؟ تنكر يا ابن الـ « . . . . »

كان التتــري جالساً على كرسي وسط الغرفة ، ولكني لم أر قربه أي أثر للدماء سوى عدة غريبة من الشفرات النظيفة والأسلاك والأخشاب المنجورة بدقة ، ومائدة وضعت عليها أوراق عديدة وقلم . لقد شغلتني عيناه وصراخه عن رؤ ية كل ما في الغرفة . قرّرت أن أغادرها مسرعاً ولو اضطررت ـ اذا منعني هذا الوغد ـ ان أقتله فعلاً . . .

وكما لو أنني طرت وتلاشيت ، هربت نازلاً الدرج ـ حتى كدت

أتزحلق ببقع الدم ـ دافعاً باب الفندق ، منسلاً إلى أول زقاق واجهني . ركضت عابراً الأزقة والشوارع والفنادق والبيوت . . اصطدمت أكثر من مرة بالناس ، بالأشجار . مجنوناً ظنّوني أو هارباً من السجن أو لصاً . حاول أحدهم أن يطاردني بل حاول شرطي أن يمسك بي جاداً ، حتى حسبت أن الغيم يطاردني والسماء تسرع خلفي ، والشوارع تكبّل أرجلي والأرصفة تتعبني وتعيّقني ، وأنا الهث . . ألهث . . والهث مأخوذاً . وقفت جنب زقاق فرعي . جلست على دكة اسمنتية ، ووضعت رأسي بين راحتي . كان صدري يعلو ويهبط ، وقلبي ينبض بقوة ، ومعدتي تخور ، ورجلاي تتداعيان . كنت تعباً حتى العظم . أوشكت أن أرفع رأسي اذ أن هاجساً ما دفعني لأحدق في الرجل الواقف أمامي . فضّلت أن أبقى على حالتي حتى أنام وأهدأ . ولكن الهاجس كان يعذّبني ، يحفزّني ، ويرعبني . رفعت رأسي الى أعلى قليلاً ، لحظته يقترب مني ببرود ، وقوة . التفتّ إلى نهاية الزقاق علّني اجد منفذاً للهرب ، تأمّلته مليّاً : كان رجلاً قصيراً ، ممتلئاً ، يلفّه الضباب ، وتحجب وجهه قبّعة مسدلة وياقة معطف عالية ، يحدّق فيَّ ، ويتقدّم مني خطوة . . خطوة . ببطء ، بهدوء وعناد غريبين حتى بانت ملامحه في ضوء النهار الخافت ، متخذة هيئة تترية مخيفة . وقف قريباً ـ بضع خطوات ـ عني ، جنب أحد الأبواب ، وراح يتابعني بعينين حاقدتين لم أر مثلهما في حياتي . . . المسافة بيننا تتقلص ، تهتز ثم تختفي كذيل نيزك لا يني يذوب مثلما يتوهج بانخطاف . تراجعت متعثّراً ، مستغرباً ، صارخاً فيه بصوت حاد ـ ولو أنني كنت وقتها لا أملك امكانية الصياح العنيف ـ ما لبث أن تهدّج وخفت :

ـ ماذا تريد مني ؟ . . . لم أقتل أحداً . . ما شأني بمروض الأسود ؟ ما شأني أنا ؟ . . . . أتركني . . . .

خلفته ورائي ومشيت مستوفزاً كأني أخطو على ايقاع ناقوس يرن بوحشية . كنت احسن بنظراته تسلخ جلد ظهري وتطوف في دمي وتطأ كل خلية في ، وتحرق أعصابي بنار هادئة . كنت أسمع وقع خطواته خلفي تلاحقني ، تمزّقني ، وتدفعني دفعاً الى دائرة التساؤلات المستحيلة . . . من أين أتى هذا الرجل ؟ ولماذا يتّهمني بالقتل ؟ ولماذا لا يتردّد في آتهام الناس ؟ وهل يجوز أنه قتل مروّض الاسود ليتهمني ؟ وهل يجد الجسارة ليعلن ذلك أمام الملأ ؟

عجزت عن أن أثبت شيئاً . قد أذهب إلى دائرة الشرطة وأخبرهم . ولكن من يبرئني ؟ وقد يملك هذا الوغد أدلة حقيقية ضدي . . . لقد سمعت قديماً ان بعض الناس يقتلون دون أن يدروا ، ولكنني يا إلهي كنت واعياً تماماً عندما أفقت صباحاً ، وتركت الفندق ، وأفطرت ، ثم ذهبت لزيارة بعض الاقارب ، معرجاً على صندوق الرسائل ، حتى أذكر أنني ضايقت بعض الفتيات ثم تذكرت أنني نسيت مظلّتي فرجعت لآخذها . وماذا في الأمر غير ذلك ؟

الشوارع ملؤها وحل ، والصنوبر المثقل بالحزن لا يلبث يتمايل مع كل هبّة ، والسماء تنثّ مطراً خفيفاً .

التفتّ خلفي . لم أجده . واصلت سيري حتى مقهى قريب . روّاده قلائل . دافىء نوعاً ما . بحثت في الوجوه عن وجه أليف ، مؤنس ، التجىء اليه . كان الضباب ـ الذي هبط على المدينة منذ لحظات كأجساد ملائكة بيض ، شفافة ـ يلتصق بزجاج المقهى مع الدخان والانفاس الرطبة . دفعت الباب الزجاجي . ولما لم أجد من يكسر وحدتي وخوفي ، اخترت لي مكاناً ما والتجأت اليه .

طلبت شاياً ، شربته ، دخنت سيجارة ، متابعاً أوضاع الجالسين والداخلين والخارجين . سمعت همساً خلفي ، ولهاثاً حاراً يلفحني ـ أو خلته يلفحني ـ ويثير زغب رقبتي ، التفتّ ، وجدته أحد الرواد ، وقد سارع فأعطاني ظهره ، وجعل يدخن « النارجيلة » تقصّدت أن أرى وجهه ، منحنياً جنبه بتهيّب . كان يبتسم ويهمس بكلمات غامضة . استدار فجأة وفتح عينيه الصغيرتين ، الضيقتين كعيون التتر أو المغول بوجهي . حتى أنني لم أر في عمقهما الا قسماتي وقد حنّطهما الذهول . ومثل شيء حادّ وخزني . صرخت . هربت ـ هو حلم ما ؟

ـ ركضت في الأزقة . في الشوارع . تسلقت بعض الاسيجة ـ هل هي حقيقة ؟ عبرت الساحات . ركض بعض الناس خلفي . وجدت نفسي مباشرة أمام باب الفندق تسلقت الدرجات ، ثم فتحت باب غرفتي بعد أن وجدته مقفلاً . كانت الغرفة نظيفة . هادئة ، لا يبدو عليها أي أثر للعنف ، وللمرة الأولى شعرت بأنني تعب جداً وان ملابسي رطبة نوعاً ، تحسستها ، وجدتها ملطخة بالدماء تمددت على السرير مخذولاً وانا اتلمس المقبض الخشبي الصنوبري ، وقد آنغرز نصله في جنبي : حقيقة مرعبة هجستها . أغمضت عيني ، ثم فتحتها فجأة على عينين خرزيّتين تحدقان بي : عيني رجل أشعث شوّه وجهه رعب فظيع . جسّ جسدي كأنه يوقظني ، رفع الحرام عني ، قلبني ، تفحص المقبض الخشبي ، ثم تمتم مع نفسه « من يا ترى قتله ؟ من سحبه ؟ لماذا اتوا به إلى غرفتي ؟ »

تراجع إلى الوراء مدهوشاً . فتح باب الغرفة بأناة كأنه يخاف أن يزعجني ثم ولى هارباً . . . تحاملت على نفسي ، وتطلعت من النافذة . كان الأشعث يمشي مسرعاً أو يركض في الزقاق المقابل وقد تبعه رجل تتري قصير ، بهدوء وحذر عجيبين .

تلك هي النافذة موصدة ، والغرفة ساكنة تقلقها ضربات قطرات المطر على الزجاج . . . كانت السماء تهطل بغزارة والصنوبر يهتز بعنف والشارع تجرفه المياه ، وجثتي المدماة ، هامدة ، رخوة ، يغزوها الخدر ببطء . . ببطء شديد .

بغداد

غناء

صباح الدين كريدي

يعبر الوعل صمته، والفيافي...
يعبر الوعل جنّة الموت والهواء الثقيل
يلحق الوعل حلمه الممكن
المستحيلْ...

* * *

هل تقولين أنت..
أم الشتاء الذي يقول..
هي الريح.. اسمعي..
انني الريح، تجوب الأرض
تستطيل نخيلاً،
والربيع قاب قوسين،
والبحر قاب قوسين،
ابدئي حلمك الفسيح
وانظري البحر خارجاً من قبوره الضيّقة
قادماً يحمل الصدف المثقل بالدمع،
يحمل الوعد والنذور..
فاصنعي عقدك المضيء،
أضيئي..
واخطري في مرايا الوجود..

* * *

ورافقني الدهرُ،
قلت خذني إليكَ.
انني طافح بالبكاءِ،
وامتطيت مهرة الحزن..
وجائعاًكنتُ،
فكأن الدهر نديمي
وكنتُ سلطانهُ
فأسمَعَني من لطائف الشعر والنكات الكثيرَ..
وكان يملأ الصحاف بالطعام الشهيّ،
وكنا نقرع الكؤوس..
ثمّ اختصمت مع الدهر
واتخذت طريقي إلى الحدائق الغنّ..
التي، ربما،
تهب القلب نشوة لا تزول..

* * *

استنيري للقاء الأخيرْ..
رجفةٌ،
رجفة.. ويأتي الزمان المطير..

* * *

لا الفضاء فسيح.. كالمحيط
ولا السفن في الملإ،
تحمل الأسلحة..
قرّبي السيف
يستفحل اللصوص، في مملكة الله..
قرّبي السيفَ،
الطيور تصنع الأعشاش
من أجل أن لا تكون..

* * *

يصبغ العشب بالأرجوان
جنة الطير،
والعصافير تبكي،
في انتظار الأهلّة
أو تغني على الأراجيح..
للزمان الجميل..
والهوى،
بين لفح الأسى
وبرد الهوّان
يقصد الشجر العاقر
يستميل يابس الغصون..

* * *

وجهه صفحة في الكتاب القديم
والدروب عند عينيه كالأصابع الخمسة
ولا شيء يستفزُّ شهوة القلب..
لا شيء يستضيء في الزمن القادم..
والبحر يرسل الزبد الرماديَّ
في لغات الصخورْ..
والذين يمتطون صهوة الموج
يحرثون ماء المحيطات
يغمدون في التربة الواجفة
البذارَ العقيم..

هو الوعل في كهفه المنيع القصيّ
موحش القلب كالاله
قبل أن يخلق الكون،
لا يريدْ
لا يخافْ
لا يرتجي..
ولا شيء يمضي
ولا شيء يأتي..
فاتركوه ينظر المدن الشعثاء
تكتظّ بالترهات، والمستنقعاتْ..
ينظر الجياع يحطمون واجهات المحلّات..
يخمشون أوجه الطغاة، والأكاذيب..
ينهشون السيوفْ..
في وجع الشهوة والرعبْ
يشعلون عانة العاصمهْ
في غد يحمل الوعل أشياءه
ويأتي..

★ ★ ★

الشارع المضاء،
والحرس الشجعان
ينظفون الأسلحه
بالبسمات الضاريه..
الفضاء الفسيح يأتيك،
في صحف اليوم سراباً كالهديل..
أو الطيور التي تحطّ في شجر الحزن
والغصون تستعيد نفسها.
نسغُها من عصارة الأزمنة..
والحزن قامة تحمل الفرح المعطوب
ثماراً،
ويمضي..
والعمر فسحة تستجيب للعناق،
تستعيد قدرة العاشق الذي يفرشُ
الأرض بالعشب،
ينادي:
ارحلي يا طيور عن زمن القحط،
اصعدي في الصفير..
والعشق يصبغ الفضاء بالأرجوانْ،
والمدى يحضن الأفقَ..
لا الأفق يأتي..
ولا الموجُ يقذف المهرجانْ
والمسافات تقبل الاختصار
ويبقى الموجُ،
والنورس الوحيدُ،
والموجُ،
والزمان..

★ ★ ★

هل النبيذ الذي يسكبون،
أم دمي..!؟
أهذا جسدي
حقل حنطة.. أهو الآنَ
تفاحة ناضجةْ..
اشربوا في الصباح الخطير..
ودمي ضائع في قبائل الهونْ،
فارسموا بالسيوف شجر الخيزران،
واتركوا في السفوح،
أثراً من دم الأضاحي..
أو بقايا النذور..
ولبنان مشرق بالدماءْ
ذاهبٌ في فلسطين.. يحمل الشوقَ
والصليب..
فاستريحوا إلى الجلوس اللذيذ
في شظايا العروش،
تبرق الحكمة العاهره..
ولبنان صاعد في الجبال
يقلب الآية القاصفة..
وهذي دمائي
تستحيل في الأنابيب ثورةً زائفه..
فاستريحوا إلى الجلوس اللذيذ
واجعلوا الحضارة فرجاً
واتركوا عضوَ داوود يعلو
مومسَ الأرصفه..

★ ★ ★

والأسى يغمر السهل والجبال..
والنهر جثة طافيه،
بين أعشابه
والجبال تملأ القلب بالخشوع المضيء..
الغزاة يعبرون الدروب.. للنهر
وهذي أمة الطغاةْ
والوعل هائم في الضباب..
يقرأ الثورة القادمه
يسحب الجثَة الطافيه..
في ضفاف الأردن.. كان هناك
يشرب الماء..
يمضي الهوينا..
الأفاعي تطارد العصافير
ترتدي العشب،
تختفي في الضفاف..
وتأتي من شعاب الجبال..

★ ★ ★

انظروا في مرايا السماء والأرضِ،
أمتي تستكين إلى الذبح..
الرعاة يطردون الأشباح بالصفير،
فانظروا في مرايا السماء
المدن الفاضلة..
أمتي خلف أجراسها، والشعاب لا تنتهي
والليل متصل بالليل،
والينابيع تصنع النهر
تصنع الغاب والطيور..
تقرأ الفلسفة..
والعروش تمتطي زخرف القول..
وتعلو في الخراب،
ويأتي.. في ظلام الضباب
صوت أجراسها الخافتة..
والوعل خلف حلم قديم
وجهُهُ آيةُ الشوق والذهولْ..

★ ★ ★

أهذي قامة الحب تعبر الآن
كالمهرجانْ
شارع الموت والصليل..
ترتدي فرح الزهر
أجنح الحلم،
صبوة الزمان الأصيل..
وتمضي..
تختفي في غبار
الدخان..

دمشق

همّ البحث الشعري ومطمح الكتابة الجماعيّة

بقلم : أحمد لمسيح

حوار - قراءة مع محمد الاشعري

فاتحـة :

الكتابة تورُّطٌ ، قد تبدو لعبة من اجل التصعيد العابر ، لكن الوعي يحولها الى « تهمة » ومن ثمَّ تبدأ المسؤولية ، والبحث عن الشرعية بالإبداع والتجاوز ، وأحياناً بالجنون والتخريب ، فمبرّر الاستمرارية آنئذ يكون هو نقد اللاحياة في كل ما هو يومي ، والقدرة على التجاوز لكل ثابت بحثاً عن المتغيّر ، وإلّا سيتحول المتورط في الكتابة إلى مجرد حاوٍ في السيرك ، ويسقط في حبائل اجهزة الثقافة السائدة المؤطِّرة للكذب وتجميل كل ما هو مشوّه بعبارات - مساحيق محافظة « و « مناضلة » ضد كل ما هو مستقبلي .

الكتابة - حتى التي تدعي أنها ثورية - غير منفصلة عن المتعة ، اذ المطلوب هو تحقيق الكتابة ضمن مسار التغيير ، لا تحقيق التغيير - الوهم ، ولا أقول الحلم - في الكتابة ، وتضخيم دورها في اختزال كل أدوات التغيير فيها .

الدخول الى عالم الكتابة قد يكون بالصدفة ، قد يكون مغامرة ، على كل فهو مباح ، والانسحاب أيضاً ، انما البقاء قد لا يتحمل طفولة المتشوّق وبراءته ، ولئلا يتهم الداخل - غير الفاتح - باللعب في حيّز ليس له ، وبأدوات لا يهيمن عليها ، يكون البحث ، وتكون المحاورة التي لا تتوقّف من داخل هذا العالم - الكتابة ، الذي لا يقبل - يعترف إلا بمن يتقن « الشغَب المنظّم » ، والفضول - الكشف ، وبالتالي تحديد المُنطَلَق النظري المحدّد للموقف ، تلك البنية المكسرة للكينونة الطبقية المندحرة ، وإلّا سيكون الهمّ صدى وليس محاورة وكشفاً ، وانحيازاً ، وربما تكون الكتابة - غير الشرعية - خروجاً وخيانة ، حيث :

يستوقفك المـــارة
يصرخ أحـد النـــاس
(اذا لا نطعم شعراً ، نحن نريد رغيفاً)
لكن . . لا تقف ولا تكتب

تعدو . . تعدو - تدخل باب القصر
وتكون خرجت من الوطن ومرقت من الذاكرة
حوار الشيخ . . ضجيج المارة وحديث الناس
(صهيل الخيل الجريحة . ص ٨)

من بين الشعراء المغاربة ، الذين لا ينفصلون عن الوطن ولا يمزّقون الذاكرة ، قلّة تتميز بالتحدّي في إجابتها بنعم عن السؤال : « هل أنت شاعر ؟ » والذي يتحدون به في اجابتهم هو القدرة على اخلاصهم لِحَقَّيْنْ أساسيين : الحق التاريخي ، والحق الفني ، كأمانة وعقدة تربطانهم بذواتهم وبفنهم وبالغير ، هؤلاء - كما قلت قلة - ومن بينهم الأخ الأشعري الذي صدر له أخيراً ديوان « صهيل الخيل الجريحة » - الذي يوافق بين منطلقاته النظرية وممارسته الابداعية ، فقصائد الديوان تحمل في داخلها مفاتيح لتصوراته ومطامحه الفنية ، حيث القصيدة عنده انتاج ذهني متأسّس على قراءة الواقع في سكونيته الْمُقَزِّزَة - حزن - وفي حقيقته من حيث متغيراته اللامرئية - حلم - وتفتيت مكوناته المرتبكة والخروج بشهادة تحاور المستقبلي - التاريخي والسكوني - اللاتاريخي في الآن نفسه :

أنت الآن تريد كتابة شيء عن زمنك
تكتب عن ليلة أنس ما مرت قط
وأن الناس يعيشون على شاطىء دجلة
وحصيلة ذاك العام ألف قصيدة مدح
ومئـــات الالحـان
وقافلة جواري وصلت من أرض الفرس (ص ٧) .
. . . . .
. . . . .
لا أجد الانسان المسروق القوت ، المنخور القلب
لكن ، ألمح بين ثنايا أحرفك خيال الشيخ

ضجيج المارة وحديث الناس
وأكون عرفت الشيء من الضد
وفهمت حديثك عن زمنك (ص ١٠)

وتكون القراءة محاكمة ، بينما القصيدة لا تريد أن تكون قراءة نهائية ، فهي تصرخ بأنها ليست غير مشروع ، نتلمس فيه ذلك التماسّ - الشرارة بين الذات والموضوع كمحور استقطاب بين الوشم (الذات كخزّانٍ ذي طاقة ، وكمنتج للهم) وبين الهم الانساني (الموضوع كلحظة وكتلة تاريخيتين ، لحظة بين كتلة لا تاريخية متشبثة بالواقع الكائن ومحاولة الارتخاء على تسكينه والحفاظ عليه ، وبين كتلة تاريخية طموحة للمستقبل ، وما بينهما) .

ومن ثمة ينسحب الأشعر من دائرة الشعر - المنشور ، ويرفض النقل الأمّي الساذج للواقع في سطحيته الباردة ، ليدخل متفاعلاً ومحاوراً ، ولهذا يكشف عن مطمحه الفني في التفرّد بلونه الصوتيّ ، وتميّزه عن شعراء الصدى والسفارية ، فقصائده تحاول أن تغرينا بألّا فرق بينها كنصوص - الزمن فيها واحد ، الحاضر يحاكم الماضي ويركب دواخله المتصارعة للمستقبل - تحاول أن تظهر بأنها نصوص متواحدة من داخلها ، والحقيقة أنها متمددة في بعضها ، وتراكم هذه الحالات - الامتداد تفرز تجاوزات ضمن التجربة - البحث ، وتعطي لنفسها شرعية في الهوية الشعرية ، وتكون هي القصيدة - المرأة ، تأتي متجددة الوجه والداخل . . تأتي معشوقة ، ولا تعطي لنفسها بسهولة - لا لشاعرها ولا لقارئها - حيث تصر على المعاناة في التعامل معها ، وبذلك تأتي القصائد بنقلات - تجاوزات ، تتلاشى في تفريعاتها ، غير أنها تضبط وهي تستسقي من جذورها (الواقع - الشاعر - النظرية) . ولنبدأ بمحاورة الديوان والشاعر :

١ - داخل كل قصيدة يوجد مشروع قصيدة أخرى :

س - اختيار القصائد قد يكون عشوائياً ، وقد يكون مقصوداً ، مع ذلك تبدو في الديوان تجاوزات كالمراحل ، حيث يحمل الديوان عدة أجنحة ، فقد لاحظت أن في داخل كل قصيدة يوجد مشروع قصيدة أخرى .

ج - هناك جانب شكلي في المسألة ، فالكتابة على مدى خمس أو ست سنوات تضع نصب أعين الشاعر مهمة التواصل مع القارىء ، انها تصنع قضية محددة هي النشر ، فالسائد عملياً هو أن النشر لا يشكل فقط عملية تواصل ، ولكنه أيضاً يشكل عملية تجاوز للمكتوب ، تجاوزاً للمكتوب انطلاقاً مما لم يكتب بعد ، أي انطلاقاً في البحث عن آفاق جديدة .

هذا الجانب الشكلي له تأثير قوي على مفهوم المرحلة في الكتابة العربية على العموم ، كان بامكان تجربتي القصيرة زمنياً أن تصل إلى القارىء على مراحل ، هذه المراحل هي في الوقت نفسه مؤشر التحولات في مفهوم الكتابة الشعرية ، وحتى في الرؤى التي تحبل بها الكتابة ، وتَعْرِفُ أن محاولة نشر الديوان تكررت ، وأصبحت معروفة بيننا كأصدقاء ، وفي كل مرة كنت أقدم مخطوطاً مختلفاً عن السابق ، وانطلاقاً من المرحلة التي كنت أقف عندها ، قبل كل محاولة نشر ، والقضية موضوعية هي أن الانسان لا يتوقف عن الكتابة في انتظار النشر ، والحالة هذه ان الاضافات التي تضاف كما أنها لا تنتظر وقتاً معيناً لكي تكشف عن إمكانات التحولات فيها .

لذلك يمكن أن يلاحظ في الديوان نوع من التشتت أو نوع من التوزع في القصيدة لا على مستوى مفهوم الكتابة الشعرية وكيفية توظيفه ، بل حتى على مستوى التركيب لمضامين القصائد ، وقد اضطررت قبل دفع هذا المخطوط للطبع لأحذف بعض القصائد ،وإلحاق كثير من القصائد كان من الممكن أن تؤجل الى تجربة نشر أخرى .

هناك جانب مضموني ، وهو ما أشرت اليه عندما قلت ، يخيل اليك أن كل قصيدة تحمل جنيناً - مشروعاً لقصيدة أخرى ، ففي مناقشات سابقة - معك بالخصوص - كنت ألح على أني **عندما أصل إلى المرحلة التي سأقتنع فيها بأنني كتبت بالضبط ما أفكر فيه وبالطريقة التي أفكر بها فسينتهي طموحي للكتابة ، والحقيقة هي أنه ليست عندي عادة للكتابة بل طُموح للكتابة** ، لقد تجاوزت كثيراً من الشعارات التي ارتبطت في مرحلة ما بخصوصيات الكتابة العربية ، وبعد سنوات من التخبط في الهموم الذاتية ، وفي ملامسة الواقع برومانسية وكل المخاضات التي صاحبتها . كانت في هذه الفترة شعارات مسيطرة تحمل نزعات طوباوية ، وهذه الشعارات هي من قبيل الكتابة - الفعل .

ازدواجية الشاهد والضحية (الكاتب) . . هناك تضخيم ولا يزال للكتابة كدور ، كأداة ، وقدمت في كثير من الاحيان ، كأداة متكاملة ، أداة ذات بنيات خاصة ، أداة تستطيع التغيير ، ليس في المجال الثقافي بالخصوص ، ولكن التغيير بمفهومه الشامل ، العام . قلت في البداية إني تجاوزت مرحلة المخاطبة ، تجاوزت هذه المغالطة .

عملية الكتابة هي طموح - بالنسبة لي - نحو إيجاد علائق وبنيات جديدة للنص ، هذا من اجل التغيير في مجال محدد ، هو بالذات المجال الثقافي ، طبعاً الكتابة في هذه الحالة لن تكون خالية من المضامين التي هي محور الصراع والنضال اليومي من اجل التغيير ، لأنها مشروطة بوجود هذه المضامين ، وحين تكون مشروطة بوجود هذه المضامين ، فهي لا تعني تحقيقها على المستوى العملي بالكتابة ، بقدر ما تعني إعادة تأسيسها على مستوى الإبداع ، اعادة تأسيسها أيضاً على مستوى الاستيعاب ، على مستوى الفهم ، من هذا المنطلق ، فاني لا أسمّي المقاطع الأخيرة من قصائدي نهايات ، إني أضطر في كثير من الأحيان أن أوقف القصيدة لأنها فتحت لي مجالاً ليس لي استعداد آني لتتبعها على المستوى الشعري ، فكل كتابة لقصيدة أخرى هي انطلاقاً من عجز القصيدة السابقة ، ومن الاستشراف لآفاق ، هي بالضبط ، آفاق البحث الشعري (تسمية مؤقتة) ، لكن ، ما أقوم به فعلاً هو البحث في ميدان النص الشعري .

٢ - بدايات القصائد ونهاياتها :

س - إصرارك على تحديد الموقع الملموس للقصيدة في مفهومها الفاعل داخل مجال محدد غير عاكس - بشكل آلي - وغير مختزل للصراع اليومي . .

واستمرار رحلتك في البحث الشعري (مع تأكيدك على التوقف عند القصيدة ـ النموذج . . وما للشاعر من قصيدة ـ نموذج يُمْسِك بها) ، أرى أن الرأي ليس سابقاً ، بل لا منتهٍ ، بل هو متطور ضمن مسار تجربتك ، وقد قرأت ـ ربما ـ جل قصائدك التي كتبتها بالطبع ، ذلك البحث لا يمكن أن نسميه موضة أو جنون التفتيش عن الاشكال بقدر ما هو بحث عن شكل يستوعب موضوعه ولا يستلب أمامه ، بالنسبة لك ـ على المستوى النظري ـ على الأقل ـ لا تريد أن تَفْصِل بين الشكل والمضمون .

أنا في نظري ، أرى القصيدة الحقيقية هي التي يَكون المضمون فيها مُنَشِّطاً لمعماريتها ، وتكون قمة الفنية فيها مدى إمساكها بمضمونها ، وأرى بأن الشكل الهادم للشكل المهترىء ، والذي يعكس رؤ ية سائدة ، هو عمل نضالي في مجال الكتابة ، **والأهم هو قلب تصوراتنا المقلوبة** ، من هذه المنطلقات أود أن أحاورك في أمر بدايات قصائدك ونهاياتها ، حيث لاحظت انتقالات على هذا المستوى من التعامل مع شعرك .

البداية في القصيدة عندك مرت بمرحلة « الإخبار » ، الى مرحلة الصورة التي تبدأ بالاتساع إلى أن تتلاشى ، الى الصورة ـ الهوية بشكل ممزق وفوضوي ، وتبدأ القصيدة بالتنامي انطلاقاً من فاتحتها ، أو تجعل داخلها مركزاً يفيض ـ منه ـ على بداية القصيدة ونهايتها وتكون الفاتحة ضفة .

أما عن النهايات فأغلبها ـ وخاصة في القصائد الأولى ـ توحي وكأنك من خلال بحثك ومعاناتك داخل الصراع اليومي ، وكيف الطريق إلى التعبير عما هو يومي ؟ أقول ، يقودك بحثك إلى اكتشاف ، الى التوصل إلى « قاعدة ـ قانون » ، لا أقول شعاراً ، هذه النهايات مرت بمراحل ثلاث : التوقف عند « أعرف »

نعرف ما يجري فينا
اذ نعرف ما تطلبه منا الآتية من التاريخ
ومن الاشياء الكبرى (ص :٦ ـ)

. . . .

أكون عرفت الشيء من الضد
وفهمت حديثك عن زمنك (ص : ١٠)

. . . .

من فحيح البؤس في بيوتكم
عرفت أنكم ستخرجون (ص : ١٦)

ثم مرحلة التوقف على « مقولة » أو يتخيل الي أحياناً أنك نطقت بشيء ذعرت له أو فرحت به ، فَغِبْتَ عن « الكلام » :

الواحد منهم أصبح كالبذرة في موسم غيث
تنبت حتى في رحم الصخرة
تنبت بسواعد حمر . . . وسنابل في حجم الجدران (ص : ٢٩)

. . . .

أحسست أن الذين يغذّون جرح الوطن
يغذّون جرحي

خذ اذن رشفة من دمي وانتظر (ص: ٣٢)

. . . .

آن أن أقتل الآخر المستيمت
وأغرس قلبي على غصن وردتك الظامئة (ص :٤١)

ثم مرحلة النهاية ـ البداية ، حيث تنتهي القصيدة بانطلاقة حدث وكأنها فقط كانت مدخلاً لما سيحدث وترك له بياض الصفحة أو سطور قصيدة أخرى :

. . .

لم يكن وحيداً
وكانت قضبان القفص المحملة بالنداءات المبحوحة
تتحول إلى أغصان لوز متشابكة (ص : ٥٤)

. . . .

ألمح شيئاً يطفو ويغوص
قد يكون زورقاً / أو امرأة / أو شجرة
وقد يكون طفلاً يتجمع شِلواً شِلواً (ص : ٨٨)

. . . .

. . . .

هل أبحر الآن ـ أم تبحر الكائنات الجميلة حولي / أم أن ألف شراع
يولد في لحظة مزق النهر فيها ملابسه
ثم أطلق صرخته في الحقول (ص : ٩٢)

هذه النهايات « المفتوحة » ـ كما تسميها كانت في داخل مرلتها تحن إلى سابقتيها وأحياناً تجمع بينهما ، ولكنها تحاول جاهدة ألا تكون ـ باستمرار ـ إلّا تَوَقُّفاً وبعدها كلام لم يُقَلْ بعد :

هل عرفت يوماً
أن الاسفلت سيحبل بالبذلات الزرقاء
وسيحبل بالخصب ونهاياته الكابوس (ص : ٦١)

. . . .

. . . . . .

ابتسمي حتى تتشقّق جدران المدن
وحتى ترتعش جذور الأشياء
إن المعركة ليست طويلة فحسب / انها لا نهائية (ص : ٧١)

هذا الاستلهـام لقانون تاريخي أو مقولة ثورية ، تصل في بعض النهايات إلى لغة « يجب » :

يجب أن نحقد نحقد حتى التوحش
لنحب بعضنا ببراءة . . (ص : ٧٥)

بقي أن أشير إلى ما أسميته نهايات . أعني به ما تنتهي به أو اليه الأجزاء الأخيرة من القصائد ، وهذه الانتقالات التي تحدثت عنها في البدايات والنهايات توازي أشكال النبش وراء ما هو سطحي وتفجيره أو هي توقّف اضطراري .

ج ـ هذا الرصد يعكس اهتماماً بأدوات معينة لصياغة القصيدة كما أنه يتصل بمفهومي لمحاورة المضمون ، خلال عملية الكتابة ، أنت تعرف بالنسبة ، لكل قصائدي لا زلت أوظف عنصراً أساسياً ، هو عنصر الحكي ، وأنا مقتنع بهذا العنصر على المستوى النظري ، كما أنني مقتنع به كأداة ، فاني عندما أقدم الحدث تأخذني في كثير من الأحيان أجواء القصص الشعبي ، بكل ما تعنيه صياغة الحكي من امكانية التواصل ، وبكل ما تعنيه أيضاً امكانية الحيوية والدينامية داخل الكتابة ، هناك أيضاً اهتمام كبير عندي داخل القصيدة ، ان أصل إلى قناعة معينة ، ذلك لأنني عندما اكتب لا أنطلق من حدث معين فقط ، لا أنطلق من رغبة محددة في الكتابة . انني وأنا أكتب ، اكون ، من خلال الكتابة ـ باحثاً عن العناصر المكونة لما أنوي تقديمه من خلال القصيدة ، بمعنى آخر إنني لا أبحث عن قناعة خارج القصيدة ، لا أكتب عن قناعاتي خارج القصيدة ، إن كل ما هو خارجها نسبي ومحدود ، بما يتنامى داخلها هو المطلق ، هو الشمولي أيضاً ، **لأن قمة الصفاء الذهني تتحقق لي أثناء الكتابة ، ولا تتحقق لي خارجها** ، ربما ان من حوافز الكتابة هو البحث نفسه عن ذلك الصفاء الذهني ، عن محاولة الاقتراب بشكل أعمق لما هو كائن ، بغية اعادة تركيب ما هو كائن ، والبحث عما سيكون من خلال ما هو كائن . من هنا يتردد داخل كل قصائدي وفي النهايات بالخصوص ذلك التأكيد على معرفة ما ، وهنا أيضاً يطرح التساؤ ل : لماذا المعرفة بالذات ؟ وليس قناعة أخرى ؟ أنت سميت ذلك الوصول إلى قانون أو شيء من هذا القبيل ، ان الأمر أقل اطلاقاً من هذا وأقل ثقة .

(لا أقصد المفهوم الدوغمائي للقانون ، ووضحت بأنه ليس عبارة عن اكتشاف نظرية ، أو استيحاء مقولة ، انسجاماً مع أنك تحدد الممارسة الفاعلية للكتابة . . . هناك رحلة متجددة في كل قصيدة ، كأنك تكتشف مَعْلَمة ، كل مرة ، وليست تلك النهايات هي لتي تولد القصائد التي تليها ، وانما داخل القصيدة ، تكون هناك اشراقات تتحول فيما بعد إلى قصائد ، فلا أقصد صنمية القانون ، حتى لو وصفناه بأية صفة) .

كنت أتحدث بالضبط عن ذلك الترديد لصيغة المعرفة في نهاية بعض القصائد ـ لا سيما في الأولى ـ لأن الاطار المعرفي موجود سواء عند الشاعر أو عند غيره ، كلنا يعرف الخصائص المادية الموضوعية لواقع ما ، ولكن المسألة على صعيد تشكيل العمل الفني تختلف ، وربما كان من أصعب الأشياء تجسيداً على المستوى الابداعي ، الكل يقول : « واقعياً » ، ان الاشياء معروفة ، والمطلوب حتى حسب الواقعية الاشتراكية ـ في مفهوم بريخت مثلاً ـ البحث عن المكونات الدقيقة لهذا الواقع ، وهذا الشيء الأهم بالنسبة الي ، حيث ذكرتَ سابقاً أني تجاوزت الشعار القائل بفعالية القصيدة على مستوى الواقع المادي المحسوس ، كنت أعني ، أنه علينا كواقعيين ـ **ولا أريد أن أضيف الى كلمة واقعيين صفة ما** ـ أن نعرف الى أي حد يمكن تقديم هذا الواقع بصيغة هي أكثر ملاءمة للعمل الفني ، **إن المعرفة التي أتوصل اليها داخل القصيدة هي دائماً مشروع اعادة تركيب الواقع ، وليس اعادة فعلية** ، هذا سيبقى عندي دائماً مشروعاً ، في الكتابة الشعرية .

٣ ـ عن التنامي الداخلي للقصيدة :

س ـ انطلاقاً مما قلته ـ وقبل أن أناقش معك أسلوب الحكي في تجربتك ـ وانطلاقاً من أن البدايات والنهايات مشروع مفتوح ، لا على المستوى الفني ، ولكن ، على مستوى الوعي أيضاً ، أناقش معك موضوع التنامي الداخلي لقصائدك ، أو ما أسميته أنت شخصياً بالدينامية الداخلية ، هذه الدينامية لا أفصلها عن البدايات والنهايات ، وان كنت ألاحظ جانباً فُجئياً ، حيث أن البدايات تصدم القارىء ، مثلما النهايات تفاجىء بأن الخطاب الشعري توقف فجأة ، خاصة بالنسبة لمن يسترخي للتسلسل المنطقي ذي التوقع المُسْبَق في القصيدة ، البداية تتوسع أو تتلاشى ، تذوب في امتداداتها داخل القصيدة ، ويبدأ تَنَامٍ آخر . . لاحظت بأن هذا التنامي أفرز في الديوان ثلاث خصائص ، وجود تبعثر دائم ، كأن هناك عبثاً على مستوى الشكل ، حتى على مستوى رسم أسطر القصائد حيث العودة إلى سطر جديد بدون مبرر . . **توزيع الصور كأن في التركيب عملية مَنْطنجة للقصيدة** . تلك الخصائص هي :

١ ـ التنامي الداخلي للقصيدة مرّ من التناسق إلى التفكك .
٢ ـ التنامي الداخلي للقصيدة مرّ من اليقين إلى الكشف .
٣ ـ في داخل هذا التنامي هناك محور يستقطب المكونات الهيكلية للقصائد ، هو تشابك الضمائر في تداخل لا نفصل فيه بين المتحدث والمخاطب ، والغائب ، ويتجلى في هذه الخاصية بالخصوص ما أسميته بالتبعثر .

الا أن هذا القلق في التكوين الذاتي ـ اذا صحت هذه التسمية ـ يمد جسوراً تمسك ببعضها في تماس حلزوني بواسطة المضمون .

السؤ ال ، هو أن هذا الاصرار على نضالية الكتابة من خلال الشكل ومدى انسجامه مع المضمون ، وهذا التبعثر هل هو مقصود ، أم هو انعكاس للتبعثر الموجود في الواقع ، وأنت « تحلم » بإعادة تركيبه إعادة غير يقينية ؟

ج ـ بالنسبة اليك سأكون أكرر نفسي ، سأناقش مسألة سبق لي أن ناقشتها معك ، نقطة البداية في كل هذه المسألة هي معايشتي لعملية الكتابة ، كيف أكتب ؟ كما قلت سابقاً : أنا لا أكتب من قناعة معينة ، لا أكتب انطلاقاً من حدث معين ، قد تكون القناعة والحدث اطاراً حافزاً للكتابة ، ولكنهما أبداً ليسا المسار الحقيقي لها . من خلال القصيدة أنطلق في عملية بحث شمولية ، بحث عن استيعاب « علمي » لمكونات الواقع ، بحث عن بنيات منسجمة مع الواقع من خلال النص الشعري ، وما يحدث لي غالباً ـ أثناء الكتابة ـ هو أنني لا أستطيع أن أقف عند حدود معينة للواقع ، مثلاً : عندما أتكلم عن القمع ، لا أستطيع أن أقف عند حدود الظاهرة القمعية بمفهومها السياسي ، هناك دائماً انزلاق نحو الجزء ، وتفتيت هذا الجزء نفسه إلى أن يصل الأمر ـ على مستوى النص ـ إلى محاولة ايجاد نقط انطلاق كثيرة نحو تركيب جديد . وهذا ما يفسر في أغلب الأحيان ، أن ليس هناك تنامٍ داخلي للقصيدة يبتدىء من نقطة

وينتهي إلى نقطة محددة ، ليس هناك تسلسل منطقي ، لسبب بسيط هو أني لا أدخل القصيدة بـ (باكاج) من القناعات والأفكار ، عملية الكتابة نفسها تولد عندي كتابة أخرى ، ويمكن أن أقول لك ان ما يحدث لي غالباً **أثناء الكتابة هو الكتابة داخل الكتابة** ، وأنا أصر على أن كل قصائدي ـ لا سيما الأخيرةـ فيها دائماً قصيدةداخل القصيدة**(قصيدتي ليست هي القصيدة كلها)** . وطبعاً فاختياري للشكل انطلاقاً من تبعثر الواقع ، حتى عندما قمت بمحاولات لاختيار الشكل ، ودائماً هذه المحاولات هي محاولات مرحلية ، ليس لي اليقين بأن هذه الاكتشافات الشكلية التي قمت بها هي نهائية ، وسأعمل على تطويرها ، بل بالعكس ، لقد لاحظت أنني التجأت إلى التراث ثم وجدتني أنبذ هذا الشكل لأوظف الحدث اليومي ، لأوظف مفهوم الظاهرة في القصيدة ، ثم تجاوزت مفهوم الظاهرة لأستعمل مفهوم الصورة ـ الرؤ ية .

هذا التوزع الذي أعيشه على مستوى الكتابة ، هو توزع أعيشه على مستوى استيعابي للواقع ، وفعلاً فان الواقع العربي هو من التشتت والتوزع بحيث يجعلك أمام مجموعة من المتناقضات تبحث دائماً عن ادراك ليس فقط مكوناتها ، ولكن علائقها ، (العلاقات الرابطة بين تناقض وتناقض) وهذه الأشياء تفرض عليّ ألا أقف عند حدود تنام معين ، (لا أصوغ قالب التنامي بارادة مني ، أحياناً أتوقف رغم شعوري بأن استمراري في المحور الذي كنت أكتب حوله سيجعل من القصيدة وحدة متكاملة ، **أتوقف لأنني أعي أن هذا الاستمرار سيوحي بانسجام في مكونات الواقع ، وبسهولة ، في التصور لهذا الواقع ، في حين أن الأمر ليس كذلك .**

٤ ـ اسلوب الحكي واستقطابه للأدوات التركيبية للقصيدة :

س ـ يوظف الحكي أحياناً للانفلات من الخطابية ، ولكنه في الآن نفسه ، يكون أسلوباً محتشماً . فهو ليس دائماً نقيضاً للمباشرية ، فقد يجتمعان . الحكي عندك صادم . انطلاقاً من البدايات والنهايات التي تحدثنا عنها من قبل ، لاحظت أن توظيف الحكي عندك يعتمد بالدرجة الأولى ذلك الظل القصصي في القصائد من حيث الجمل والصور المرتبكة ، حيث ـ ربما ـ لا يلمس ببساطة وسهولة في كل القصائد ، خاصة ذات التركيب التكويني ، والمزاوجة بين الغنائية والدرامية ، والموظفة للنثر .

داخل هذا الحكي هناك الحوار والتداعي ، اللذان يجعلانه حكياً عن شي غائب ، موزع ، وأحياناً يكسر نفسه ويتحول المخاطب فيه ـ هو نفسه ـ الى بطل ما ، وان يصبح القارىء نفسه عنصراً «مساهماً» ومتشكلاً داخل الحكي ـ القصيدة . ثم ان استعمال الشخوص كأقنعة ، ليست هي دائماً شخوصاً تاريخية ـ كما قلت انك تجاوزتها ـ أحياناً توظف حتى الطير ، الحيوان ، والطبيعة ـ ليس بمفهومها المجرد ، بل بمفهومها الفيزيقي ـ هذه الطبيعة تأخذ مكانها داخل القصيدة ، لا كديكور خلفي في تكوين القصيدة وتشكلها ، ولكنها ، أي الطبيعة ـ تأخذ موقعها كعنصر مساهم في دينامية الحكي .

ج ـ بهذا السؤ ال ستتيح لي الفرصة لمناقشة عدة أشياء . أولاً تحدثت عن إمكانية الصدم التي يتوفر عليها الحكي داخل قصائدي . بهذا الموضوع أؤ كد لك مرة ثانية ، انه لا يهمني أن أصدم أياً كان ـ اطلاقاً ـ سواء القارىء بمفهوم المتلقي أوغير المتلقي كطرف في المسألة . إني لا أريد أن أرضي أحداً كما لا أريد أن أغضب احداً ، هناك امكانيات كثيرة لارضائهم بغير الكتابة الشعرية .

الحكي يكمنني من الحوار ، والحوار هنا هو حوار مع الآخر ، مع الذات ، لان مستويات الادراك والاستيعاب حتى ذاتياً ، ليست نهائية ، ودائماً هناك الحوار الجنوني ، هذا الهوس مع الذات ، بحثاً عن الجزئيات التي تكوّن الوعي ، وتكوّن وعياً بالآخرين ، هذا الحوار مع الآخرين لا يأخذ طابع الحوار حول قضية ، وحول المفهوم فقط ، ولكنه ، يأخذ حتى طابع الحوار مع وعي الآخرين بهذه القضية ، بشكل آخر إنني عندما أحاور الآخرين من خلال القصيدة ، أتوقع أو أخلق حواره الغائب ، عندما أستطيع أن أنقل القارىء ـ أو الآخر ـ إلى داخل القصيدة ، يكون مجبراً على التعرف على نفسه ، عندما يقرأ القصيدة من خلال حواراته التي خلقتها ، وأيضاً هو مجبر على خلق حوار آخر عندما يخرج من القصيدة .

من خلال خلق الحوارات أضطر إلى تجسيد المخاطب ، وبما أن المخاطب لا يمكن أن يكون فقط ذاتاً أو آخر ، وهذا أساسي عندي ، وقد يكون الطبيعة ، ستلاحظ أن ورودها ، وبكثرة ، كحوار في مرات عديدة (الجبل ـ النهر ـ الطائر ـ الشجر . . .) . انها تجسد لي رؤ ية ايديولوجية معينة ، فالجبل بقدر ما هو مادة ، هو أيضاً ايديولوجي ، فالجبل في المغرب ليس فقط هو الجغرافية ، ولكن أيضاً ، هو الصورة المثلى لنضالية الشعب المغربي ، هو آخر شيء طبيعي ، آخر مادة ، سقطت ، بل من الجبال من لم يسقط أبداً أثناء المقاومة ، والجبل هو أيضاً حلم ثوري ، بالنسبة لحركات التحرير الشعبية ، والنهر هو كل التمزق العربي من النيل إلى الفرات إلى نهر الأردن ، وفي المغرب هناك سبو ، قد لا تحس ضخامة سبو ، ولكن بالنسبة للفلاح الصغير ، للطبقات المحرومة ، لو عاشرتهم ستعرف إلى أي حد ، يسكن سبو وعي أولئك الناس ، بفيضاناته ، بما يثير من أحلام ، وهذه القضية عايشتها ، فالطبيعة عندهم مركز أساسي .

عن الشخوص ، ففي كثير من الاحيان لم يكن ثمة أي شخص ، كنت من خلال الحوار أخلق الشخص ، ففي الأميرة الاطلسية ، هناك الفارس الشامخ الأنف ، هو يختزل كل المراحل التاريخية التي مرّ منها الصراع في الوطن بين المستغِل والمستغَل ، كما في الطائر الأزرق ، لكن ، أي شخص يمكن أن يكون في الوقت نفسه مقاوماً وعاملاً مستغلاً في مناجم الفوسفات ، وبرجوازياً صغيراً جامعياً ؟

٥ - الحلولية بين المدينة - المرأة - الوطن ، والقصيدة القلقة :

س - شعرك من النوع الذي يعتمد الكتابة ، لا القراءة ، وان كنت لا أفصل بين القراءة البصرية والقراءة السمعية ، والمسألة هي انك في قصائدك تدفع بالقارىء إلى كتابة القصيدة ، خاصة في توقفاتك المفاجئة ، والنهايات - الكشف ، تلك التي تستقطب ضوضاء النقاش ، حيث يلاحظ إدخال القارىء كطرف ، وأحياناً ، كمبدع ، كأنه سيكتب قصيدتك بشكل آخر ، حيث سيركبها « بمنطجة » أخرى ، أو سيتم ما ستكتب عنه ، حيث نقرأ في هامش احدى قصائدك :

« النشيد - اللازمة ، لا يمكن أن ينتهي . . . لذلك يمكن لكل من يلمس في نفسه استعداداً ، أن يستمر في الانشاد »ص : ٣٧ .

وهذا التبادل في المواقع ، نلاحظه ، أحياناً على مستوى الرمز ، على مستوى المفردة ، وعلى ذكر هذا ، نكون ، قد لمسنا من خلال قاموسك الشعري تطوراً ، حيث ما قبلسنة ٧٥ ، ساد استعمال : « السجن - الاسمنت - الجدران - الخوف - الهارب - الذبح - المستحيل - الانسان - الوطن » . وترددها على معانقة كثير من قصائد تلك المرحلة ، وأظن أنها تلامس معاناتك خلال تلك الفترة ، حيث كنت طالباً ، وكنت تتعرض للاعتقال ، أو تضطر للفرار من « لاراف » ، الا أن هناك جسوراً امتدت إلى المرحلة الأخرى عن طريق « المدينة - الذاكرة - الدم - الصحراء » حيث تسيطر على قصائدك : « الشمس - النهر - البحر - الأرض - الجبل - الفيضان - الفارس - الفقراء والخيل - الطائر والولادة - الضفيرة - القبعات - القتل - الفرح » ، وقد عكست المرحلة الأولى نكهة هجائية ، بينما تسود لغة الحلم ، ويكون الوطن في الأولى كمدينة لها جدران ، أما في الثانية فيصبح كامرأة لها جسد ، غير أن الذي يثيرني هو حلولها في بعضها ، لا أتهمها بالزئبقية ، ولكنها تتبادل المواقع فيما بينها ، وأحياناً تصل إلى حد الاندماج والتوحّد ، ويصبح الوطن صفات المدينة أو المرأة ، أو تصبح للمدينة صفات المرأة :

تلك الليلة قال الراوي ادمجت المرأة والوطن
تزوجت الاثنين معاً
وأصبحت الفارس والفحل (ص : ٢٣ - ٢٤) .

أو حينما تستنطق الذاكرة - ذاكرة الوطن ، ذاكرة الشعب - وتتعامل فيها مع شيخ « توزع على اجزاء الوطن » :

هل ترحل من ذاكرة وتحطّ بأخرى
حين على أجزاء الوطن توزّعت
كنت التاريخ وكنت الوطن وكنت الإنسان
وما زلت شجيرة دفلى يتقاسمها الحطّابون
وتكبر من جذر أغفله الفأس (ص : ٢٢)

هذه الاستمرارية تتجسد في انفلات بعض المفردات كمحور لرمزها ، لتلبس جلد مفردة أخرى داخل القصيدةالواحدة ، علماً بأن المفردة لا تكون سيدة ، مفردة ، لكنها تسود من خلال علاقتها داخل التكوين ، وتصبح نواة داخل جملة ، مقطع ، وأحياناً القصيدة ، ولكنها في الحقيقة لا تسود ككلمة ، بل كشحنة تجر وراءها حركات تتمحور حولها . ألا يعكس هذا قلقاً يلاحظ حتى على مستوى رسم القصيدة ؟

ج - كثير مما قلته في هذا السؤال ، أتفق عليه ، وما أريد إضافته يتعلق بالمفردة . فكثيراً ما يشاع أن المفردة هي بالدرجة الأولى رمز ، وهذا ما أحاول جهد الامكان التخلص منه ، بل أؤكد لك أنه في كثير من الأحيان لا أمارس الرمز من خلال الكلمة (المفردة) ، بل بالدرجة الأولى من خلال الصورة ، وعلى كل حال ، وبشكل عام ، ليس هناك من كلمة هي رمز مطلق ، حتى عندما تكون المرأة كمفردة موظفة توظيفاً رمزياً ، فمن قبيل المواربة أن نقول إنها بهذه النسبة أو هذا الاطلاق هي رمز للمدينة ، أو الوطن ، بل حتى بالنسبة للذين على أن المرأة في قصائدهم هي رمز للوطن ، أستطيع أن أؤكد انهم يمارسون نوعاً من النفاق الذاتي ، فالمفردة - تلك المرأة - هي لا بد بنسبة ما ، امرأة ، وامرأة حقيقية من لحم ودم ، بل هي امرأة من حيث الوعي ، وبكل ما تحمله هذه الكلمة من رصيد القمع والكبت والقهر والحرمان . من اجل ذلك فان المرأة في قصائدي بالدرجة الأولى امرأة ، وهي في تداخلها مع واقع آخر تصبح « آخر » ، تصبح المدينة ، تصبح الوطن ، تصبح الحالة (حالة الانفصال مثلاً) ، والمدينة نفسها عندما أريد تطويرها الى محتوى انساني ، فانني أخاطبها كامرأة وعندما أخاطبها في مضمون معين ، فانني أحملها خصائص المرأة كما أعيها أنا كانسانة ،ولا يمكن بأي حال من الأحوال ، وبالنسبة لأي مفردة في قاموسي الشعري ، أن يكون لها استقرار لغوي ، هذا الاستقرار اللغوي يستحيل مع مشروع البحث الدائم الذي أقوم به ، وأنت تعرف أن الكلمات لا يمكن أن تكون لها دلالات نهائية ، فموقع الكلمة داخل الصورة - موقع داخل بنية الجملة - يعطيها امكانات التحول ، وهذا ما احاول أن أخلقه داخل بنيات الجمل في قصائدي ، أن أصل إلى استنزاف - والى أبعد الحدود - لكل كلمة أوظفها ، فكلمة المدينة ، والنهر ، والسجن ، والضفيرة . . . الخ ، أحاول من خلال تركيبها داخل بنية معينة للجمل الشعرية « أن استنزف كل طاقاتها الدلالية ، وبالطبع فإني لا أقوم بعمل بريء في هذا الاطار . إنني أقوم بعمل يأخذ طابعاً تحطيمياً للمكونات الداخلية للغة ، وللمكونات السائدة ، وهذا جانب من الجوانب التي أومن بها في عملية الكتابة الشعرية .

إن اللغة حتى الآن ، هي لغة سائدة ، حتى عندما تأخذ طابعاً تقدمياً ، أحببنا أم كرهنا - ليست لغة بديلة ليست لغة مناهضة ، وأنا أحاول من خلال ما أستطيع أن أسميه بالعبث اللغوي ، أحاول

أن أؤسس رؤية جديدة ، أحاول أن اكتشف دلالات جديدة من خلال توظيفي لها ، اكتشف لها دلالات من خلال التركيب الشعري الذي استعمله ، لم أكن أعرفها من خلال سيادتها من ضمن مستوى آخر من التوظيف اللغوي أريد أن أثير قضية ، وهي الانفتاح ـ هذه الكلمة ، أصبحت تخجل وأتمنى أن أجد غيرها ـ على كل ، الحالة تتلخص في كثير من الاحيان بأن يكون ثمة تركيب معين داخل القصيدة ، أو التركيب المجمل ، يوحي بأن هناك امكانيات على مستوى آخر من الابداع ، أثناء القراءة . هذا طبعاً من الهموم الملحة التي تراودني أثناء الكتابة ، ومهما يكن ، فأنا كما قلت في البداية أخلق من خلال الكتابة حواراً مع الذات ، ومع الآخر ، ومهما يكن فليس في مقدوري ،بما أنا ذات ، وبما أنا وعي منفرد ، أن أؤسس الكتابة النهائية داخل القصيدة ، حتى لو كانت مرحلية ونسبية ، ولذلك فهناك دائماً ـ كما أن هناك القصيدة داخل القصيدة ـ القصيدة من خلال القصيدة ، وهو ما أطمح الى تحقيقه على المستوى الثاني من العمل ، وهو القراءة . إني لا أطمح أن أدخل في دماغ القارىء قناعة معينة ، لا أطمح أن أخلق لديه استفزازاً معيناً ، أو أن أكسبه الى صف معين ، لم أعد أؤمن بتاتاً بهذا الدور كدور للكتابة الشعرية ، أريد أن أخلق امكانات جديدة للتوصل من اجل بحث جديد ، من اجل بحث جماعي ، وقد قلت لك مراراً اني مقتنع ، وهذا من قبيل (الفن ـ فيكسيون) بأن المستقبل ليس للقصيدة بمفهومنا المغلق ، هناك شاعر ـ وهذا امتياز ، على كل ـ يكتب قصيدة ويقرأها الآخر ، أرى أن المستقبل للقصيدة الجماعية .

هناك الآن مسألة ضمنية ، هناك قارىء يكتب القصيدة مرة ثانية ، يخيل إلي أن هناك قصائد لم تنشر لم تكتب بالمعنى الحضاري للكلمة ، باستعمال الحرف ، لأنها ـ ببساطة ـ ما زالت مضمرة في ذهن القارىء وما يخيّل الي أنه سيكون مستقبلاً في الشعر ـ أي القصيدة الجماعية ـ هو ذلك الربط الذي قد نصل اليه مستقبلاً ، عندما نستطيع أن نكتب جماعياً ، وقد سبق أن ناقشنا هذه المسألة عدة مرات .

فيما يتعلق برسم القصيدة ، هناك في كثير من الأحيان يغلب النثر ، ومع ذلك فاني أكتب بشكل مبعثر ، هذا يخضع لعملية الكتابة الأولية ، هناك تقطع ، ولهاث مستمر ، وهو يعكس ما تحدثت عنه خلال السؤال ، ذلك القلق الموضوعي في التعامل مع مكونات الواقع ، وفي بعض الأحيان يفضي النثر إلى غنائية حالمة عابرة داخل القصيدة . إنها حالة إشراق ، ربما جدّ ملتصقة بشعور ما ، شعور بالسعادة ، أو بالألم ، أو بالفاجعة ، فحتى الغنائية هي ليست شكلاً بأي حال من الأحوال ، وعلى كل فانك تلاحظ ـ خاصة في قصائدي الأخيرة ـ أن هناك تبعثراً في الصور ، وهناك عدم انسجام بين الجمل ، ليس هناك تسلسل ، لكن هناك تركيب داخلي ، أي صورة تفضي إلى صورة أخرى ، وعندما أصل إلى غنائية ما فانها تعكس دائماً نوعاً من التوقف الفجائي لذلك التبعثر ، وذلك اللهاث ، وذلك التمزق ، فترة استراحة للتعامل مع تلك الحالة الشعورية التي أوصل اليها التمزق أثناء الكتابة .

٦ ـ القصيدة ولادة مرتعبة :

س ـ في أغلب قصائدك تقول للقارىء ، ها أنا ولدت ـ ولا أريد أن أعطي هنا مدلولاً منفوخاً للولادة ـ وأنت ترعرع المولود ، أحياناً قد تكون أنت الخارج من رحم القصيدة ، وقد تكون النطفة التي تشكلت منها نطفتك أنت . قضية الولادة هذه ، ملموسة على مستوى الشكل كما هي ملموسة على مستوى المحتوى ، هناك رغبة ـ ألمسها في قصائدك ـ ليست عسيرة . على كل فهي رغبة ، فيها جهد ، يعكسه البحث المستمر عن شكل غير مشوّه للولادة ، على مستوى الصياغة ، وفي داخلها ألمس كأن هناك شيئاً ما يولد :

. . . .
سهـل عليك . .
وأن تقول إنه أتى من هوة سحيقة
وأدهشته رحابة العالم . . .
سهل كذلك . .
لكنني أعرف عنه
أن أمه مقطوعة الاصابع
تلعق أكلها . .
تعلق فوق جدار البيت رحمها المثقوب (ص: ٧٢ ـ ٧٣).

هناك ولادة تتشكل من داخل التكوين الشعري ، عملية ولادة بيولوجية شعرية « تلك الولادة ، عسيرة أحياناً ، تمر بمرحلة من الرعب ، الوليد يتشكل من الارتعاشات ، والجوع ، والمطاردة ، واللعنة ، والفرح المكبوت في بعض الأحيان :

سألقيك بسحن مليء حتى السقف
بالسحنات الجميلة
بالاجساد اللاقحة
بالنطف المحبوسة كالجن في القماقم
لملمت أوصال الطفل فيّ
أتجوّل به في الحقول الملغمة
أعرف أنه وليد ارتعاشات مارس
. . . .
. . . .
أعرف أنه وليد القبعات المبثوثة
في صنابير الماء
وفي استدارة الخبز
وفي ضروع البقر العجفاء (ص : ٥٧)

أغلب القصائد فيها ارتعاب ، واذا كان ذلك الرعب غير

مشخص ، لا يأخذ شكلاً حرفياً دائماً ، فهو يتوزع داخل القصيدة ، ويختفي وراءها كخلفية لا مرئية ، ويقف كفزاعة ، بل اذا أمكننا أن نصف هذا الرعب بشخص ، بكائن ، سنقول إنه شخص لامرئي ، وراء كل صورة في قصائدك ، وكل الأحداث ، وربما يحركها ويتحرك داخلها ، ويكون دم تلك الولادة التي تحدثّت عنها هو الرعب أحياناً .

صوتي هذا الهارب مني
مبحوحاً تتآكل أحرفه الحبلى . . .
اخترق مئات الجدران وحطّ على كفيك
مهدوراً دمه ، ها هو يسيح . . ولست نبياً . .
آه ، لقد قتلوني في اليوم مئات المرات . .
وزفوا نبأ ولادتي الموهومة . .
عطشى بكـر
فاقرئي جبهتي المنقوشة
اني جئت لتوي من مجزرةٍ بالشرق
أحمل تاريخي المطرز بألوية الحكام
وأبحث عن خيط دم يحملني لعيون الفقراء(ص ٣٩ـ ٤٠).

هذا « الآخر الذي يسكنك هذا « الآخر الخوف . . الآخر التمزق » في زمنٍ كل فصوله « تحمل اسماً عربياً : القتل » (ص : ٤٠) لا أطرحه بمعناه الضيق ، الرعب السياسي ، رغم ما فيه من ملامح الرعب الشامل ، فقد لمست رعباً حتى في الشكل ، أحياناً كأنك « بالسر » تكتب ، أو كأنك تكتب وأنت مطارد ، وهذا الارتعاب وليد معرفة لجسر الانتقال إلى المستقبل ، ووليد عشق واصرار :

انزفي أيتها الشرايين المحملة باللعنة
انزفي حتى السقوط . . قطرة خصبة
أو غصناً لاقحاً
لم تزدني ضراوة العشق الا شعوراً
بطغيان المطاردة (ص : ٥٩)

وعندما تكون الرحلة في الوطن ، هي رحلة داخل رحم ، ويكون الوصول ، ولادة ، وتكون الرحلة مشروع تلك الولادة ، وتكون الطريق ملغومة ، يكون النزيف هو الصفة المؤشرة لهذه الولادة ـ الرعب :

أسافر عبرك
تحملني أجنة الريح
ماذا لو أخطو الخطوة يقذفني لغم
تأسرني شبكة
أسافر عبرك يومـاً
أرتطم بظهر الأرض
وأنزف أنزف حتى الموت (ص : ٤٤)

أو عندما يكون الحمل خوفاً وعشقاً في « جغرافية متحركة » :

يدركك الصبـاح
منهوكـة الذاكـرة
حبلى بالخـوف (ص : ٦٠)

هذه التي تحاورها القصيدة ، تكون في قصيدة أخرى هي المدركة لسبب ومصادر الرعب الذي يصل اليك موتاً عن طريق الوجد ، وجرحاً في الساق التي تحملك ، ويأتي متلبساً بالعطش :

لكنني أموت من وجـدي
تخترقني سهام ، أنت وحدك التي تعرفين من أين تجيء
ووشمك ملحمة لن أستطيع السكوت عنها
عميقة أخاديد الجرح في ساقي
متشققة غضارف حنجرتي من ظمأ (ص : ٦٤)

هذه الرحلة المتولدة من الرعب ، والمنجزة في الرعب ، والمنطلقة من الرعب ، يكون الهروب فيها من الوطن ، الرعب ، عبره ، واليه ، وتكون الرسالة الموجهة « للفارس الأعزل » تطالبه بالارتعاب ، الخوف عندئذ يكون ضرورة ، والشعور بالرعب ضرورة ، ويكون الاطمئنان مرفوضاً ، لأنه يمثل بلاهة ما ،

يجب أن تنفض عن صدرك غبار الاطمئنان
يجب أن ترتعـش
يجب أن تخاف من كل هذا الصمت / الضجة (ص : ٧٣)

عندما تكون شمس الوطن في « وطن الشمس » تمارس المطاردة ، ويكون ماؤه دموعاً ، وتدميراً ، يكون الزحف الى الوطن عبر الوطن ، فيكون هذا الوطن ـ الرعب ، طريقاً ـ جسراً من ذلك الرعب ، ومحطة توقف يلتجأ اليها :

نحن نحس بشمسك حين تطاردنا
سوطاً ، نبلاً . . . حجراً تدفعنا لخطوط النار
نعرف ماءك حين يسيل مدامع من أعين قتلاك وجوعاك
ونحس به حين يمر على الأكواخ فيحمل آخر طفل
لمْ يعرف دفئاً أبداً في رحم الأم (ص : ٢١) .

هذا الرعب وعي ، ومدروك ، وحالة ، فماذا تقول عن هذا الرعب الشامل في شعرك ؟

ج ـ قلت لك كثيراً من المرات ، إن عندي حالة ارتعاب دائمة ، قبل ، وبعد الكتابة ، ومن هذا المنطلق أعتقد أني ما زلت فاشلاً في مشروعي ، لأن تحقيق نقطة الالتقاء ما بين تفكيري حول الكتابة ، وبين تحقق الكتابة ، ما زلت لم أصل اليه بصفة مرضية ، فحالةالارتعاب تلك أواجهها على مستوى المضمون ، وعلى مستوى الشكل . فعلى مستوى المضمون مثلاً ، فلأي شيء يطمح الشاعر

عندما يريد الكتابة عن حالة معينة ، وعن واقع معين ؟ هل هو تقديم هذا الواقع كوعي به ؟ تقديمه كمكونات منفصلة ومفهومة من اجل إيصالها للآخرين ؟

اذا كان هذا هو المقصود بالكتابة فليس من الضروري أن نسميها شعراً ، فلتكن هي الخطاب السياسي مباشرة ، لأن افتتاحية جريدة قد تمكن القارىء من استيعاب واقع سياسي أكثر مما تمكنه منه قصيدة معينة حول الواقع السياسي نفسه .

ذلك الارتعاب الذي تحدثت عنه هو كل ارتعاب يسبق الولادة - أية ولادة - فاذا كنت سأقدم مولوداً عادياً يمكن أن يقدمه أي واحد ، فلماذا لا أوفر على نفسي هذا الجهد ؟ وغالباً ما تأتي هذه الولادة محفوفة بالشك ، بعدم اليقين في حين أن هذه الولادة ستستمر ، ويمكن أن تتنامى ، ومن هنا فان كثيراً من الولادات - في اعتقادي - تقبر في لحظتها ، فكثير من الحالات التي أقدمها تنتهي ، وكثير من الولادات ما زالت تتوالد في قصائدي ، فالعلاقات الحضارية الموجودة في الواقع كتبتها كاشكاليات منذ أول قصيدة ، وما زالت تتردد عندي حتى الآن كلازمة إشكالية في كل قصيدة .

أنت تعرف أنه من بعد آخر قصيدة في الديوان ، ولفترة سنة ما زلت أكتب قصيدة واحدة من اجل الوصول إلى تصور أكثر شمولية لهذه الاشكالية ، وهي تلك العلاقات الحضارية المتضمنة من طرف الواقع اليومي ، لأن العلاقات المتضمنة من طرف الواقع في بعدها المادي هي علاقات صراع من اجل تغيير الكم والكيف ، في حين أن العلاقات الحضارية هي علاقات صراع لا من اجل تغيير الكم والكيف فحسب ، ولكن من أجل استيعاب حتى ذلك التغيير نفسه ، على مستوى آخر هو المستوى الثقافي .

لا أعرف هل أجبت بالضبط على تساؤلاتك ؟

7 - الحلم - الوعي في الحزن الرافض :

ربما سيكون السؤال التالي امتداداً للذي قبله ، حيث ألمس ظاهرة أخرى - في شعرك - متشبث بها ، هي الحزن ، وهو ليس حزناً بكائياً ، ولا عارضاً نفسه في القصائد ، بل هو حزن رافض ، ليس حزناً تأسفياً ، انهزامياً ، يلمس عن طريق الغنائية البكائية ، بل هو حزن الطموح الذي تحدثت عنه ، والعاكس للاحباطات المستمرة المعاكسة لميلاد غد في زمن فيه « يتحكم فينا الموتى من وراء قبورهم »

ليس غداً تجريدياً ، ذا صورة رومانسية حالمة سالبة ، تتشكل منه القصيدة - الغد ، ذلك الغد الذي سيجني فيه أحفادنا ثمار جهودنا - كما قلت لي ذات مرة - هنا نصل إلى نواة هذا الحزن الذي يكون فيه الفرح أحياناً دموعاً ، تلك النواة هي الحلم ، في وقت نمارس فيه الحلم من اجل أحفادنا ، الحلم من اجل تدمير المحيط المتداعي والذي تختنق فيه من داخل عفونته ، هذا الطوق الذي نبحث من داخله عن أدوات - نواة لممارسة الحلم في اتجاه المستقبل ، هذه الرجة بين الواقع الكان ، الواقع الكائن ، والواقع السيكون ، داخل المتغير . وما دام شعرك رؤيوياً ، فهذا الحلم سيكون منرفزاً ، مضاداً للحلم الوردي ذلك الذي يمارس للاسترخاء والتكاسل ، منطلقاً من ثقة بليدة في التاريخ وفهم أبله لسيرورته ، ويكون الجرح لباس ذلك الحلم القلق :

افتح على مصراعيه للريح
وأغمض عيني
ليس حلماً
ليس عشقاً للألم المنساب بعمقي
عندما يغسل بعض الدم وجهي
تعتريني رغبـة عارمـة
أن يمسك بي الجنـد
ويلقوني بين ذراعي وطني (ص : ٣٠)

هذه الرغبة ، قد تتحول إلى استطاعة ، تتحول إلى الحلم - الوعي ، الى واقع متوقع ويجب الاسراع بتركيبه ولو من رماد حرائق هذا العالم الموبوء ، وتشكيل علائق لا تمضغ داخلها الانسان :

أستطيع أن أغمض عيني
وأخلق العالم الذي اجتث من مفاصل الأطفال
أخلق العلاقات والتحيـات النقيـة
وطرق الهوى وآلام المخاض الجديدة
أستطيع أن أغرس هذه القشرة الموبوءة في الظلام
(ص : ٤٧) .

يكون الحزن مشروعاً ومن اجل التفاؤ ل ، عندما تخاطب الأميرة الاطلسية بأن « الألم الذي لا يدل عليك حرام » . شرعية ذلك الحزن يجمع بين الرفض والحلم ، ويجمع بين الهزيمة والنصر ، هو حزن واع لأنه حزن فروسي داخل الرحلة - الحلم :

أسكن كفك لو تقبلين / انني فارس يسكن النصر مهرته ، والهزائم تسكن مجرى التنفس / (ص : ٩٠)

مشروعية هذا الحلم تأتي من أنه حلم جماعي ، ومحاور للواقع الحالي انطلاقاً من ملامح المستقبل :

آه أيها الآتي . .
لست وحدي الذي أحلم . . . (ص : ٧٩)

هذا الحلم يتوئم الحزن ، وهذا الحزن يتبرعم داخل الحلم ، ماذا ستقول عن هذين الوجهين لمادة واحدة تسكنها حالة سبق الحديث عنها وأسميناها الرعب ، وماذا تقول عن وعيك بمشروعية هذا الحزن - الوعي ؟

ج - على كل حال هذه التسميات لا تهم ، فلك الحرية أن تعطي التسمية أو الوصف اللذين تريدهما لذلك الحزن ، وأنا لي وعي فعلاً بظاهرة الحزن الموجودة في قصائدي ، وهذا يرجع الى عدة عوامل .

هناك هذا الحزن الذي يفضي اليه الحلم كما ذكرت ، لأن الحلم عندي أساسي أثناء كتابة القصيدة ، لأنه هو المكون الأساسي لعملية الكتابة فأنا أكتب من خلال الحلم نفسه ، فهذا الحلم كثيراً ما يرينا بطريقة واضحة الفرق المهول بين الحقيقة الآنية والحقيقة الحتمية التي ستجيء في المستقبل ، هذا هو الفرق الذي عندي ـ والذي أنا مقتنع به ـ بين الفهم الساذج للحلم ، وهو الفرق بين الواقع كشيء كائن ، وبين الحلم كشيء وهمي ، غير واقعي ، فبالنسبة لي الحلم هو الحقيقة الحتمية التي ستتحقق غداً ، والوصول من الواقع اليومي يعني مجرد العبور على مستوى الادراك الشعوري للواقع ، بكل رعبه اليومي ، وبين هذه الحقيقة الحتمية ، التي ستقع غداً ، والتي هي الحلم الآن ، العبور من هذا الواقع لهذا الحلم يخلق حالة شعورية معينة ، هي التي يمكن أن تسميها الحزن في الديوان ، طبعاً لا تهمني التصنيفات ، كثيراً ما يقال بأن الحزن على مستوى الكتابة ، هو شعور برجوازي صغير . طيب ، هذا شعور برجوازي صغير ، وأنا أريد أن يعرف الناس ـ من خلال ما ستكتبه عن الديوان ، اذا كتبت شيئاً ـ انني أحلم كثيراً ، عندما اكتب ، واحزن كثيراً عندما اكتب ، وليطلقوا على ذلك ما يشاءون من الأسماء ، ولكنّ عندي اقتناع وأنا أفعل ذلك كبرجوازي صغير ، حتى الفلاح الصغير يحلم ويحزن كثيراً .

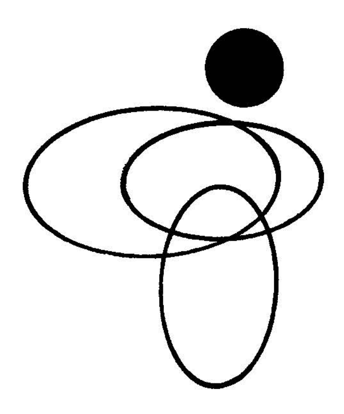
هذا جانب من المسألة ، وهناك جانب آخر ، وهو انه كثيراً ما تخدع بعض المقاطع في قصائدي ، فعوض أن تعطي انطباعاً بأن هناك تآكلاً داخلياً حقيقياً ، هناك تآكل مادي بالمعنى الفيزيولوجي للكلمة تخلقه نوعية التفاعل مع الواقع اليومي ، عوض أن يدرك هذا ، يدرك الطابع السطحي للغة ، ذلك احببنا ام كرهنا ، أمام قاموس لغوي حالي ، فحالة هذا التآكل نعبر عنها بتركيب لغوي ينتمي الى المرحلة الرومانسية التي بدأ بها الشعر الحديث .

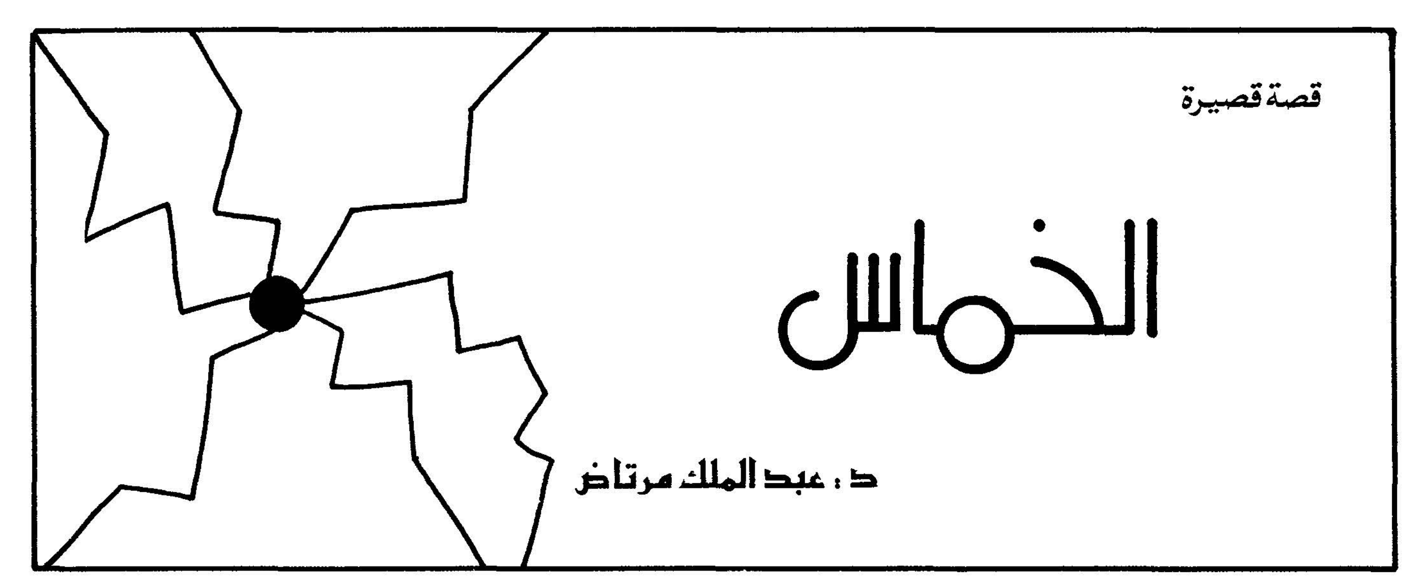
لذلك فما كل ما يعطي نفسه على أنه حزن في القصيدة ، وهذا ليس عندي وحدي ، بل عند الكثير من الشعراء الآخرين ، هو فعلاً ، حزن بمعناه الرومانسي ، أو بمعناه البرجوازي الصغير ، اذا أردنا أن نستعمل تلك التحديدات النقدية التي تستعمل عشوائياً .

هناك مسألة ثالثة ، كنت أريد أن أتحدث عنها في البداية ، ولا بأس أن أتناولها الآن ، وهي عن مسببات هذه الحالة الشعورية المترددة في القصائد ، والتي يمكن أن تسميها « حزناً » .

هناك حالة خيبة دائمة ـ عندي أنا شخصياً ـ حالات الخيبة هذه يمكن أن تسميها ردود فعل طبيعية . هي كذلك في بعض الأحيان ، تصور أحياناً انه يكون عندي ايمان يقيني قاطع بأن الأشياء تتغير نحو الاحسن تتغير لأنها تتطور ، لأن التطور حتمي ، وبأن الارادة النضالية ـ مثلاً ـ للأفراد أو الشعوب هي الأقوى ، وهي تتجه دائماً في خط بياني متصاعد ، وما يحدث عادة هو ميلاد فترات احباط مأساوية ، هذا من جانب آخر ، أذكر بالمناسبة أن أغلب القصائد المنشورة في الديوان كتبت في الفترة ما بين٧٠ و ٧٨ ، في الفترة التي عرفت فيها مجازر أيلول ، محاكمة مراكش ، حل الاتحاد الوطني لطلبة المغرب ، حركة القمع (٧٣) في المغرب ، حرب أكتوبر ونتائجها المعروفة ، حرب لبنان ، التي عرفت فيها ـ أي الفترة ـ كثيراً من اللحظات على مستوى تاريخ الوطن العربي ، تعتبر لحظات مأساوية . فالتقاط هذه اللحظات يؤدي بالضرورة إلى عكس حالات خيبة مريرة ، فحتى ذلك الحزن ـ وهذا ما أريد أن أؤكد عليه ـ ليس حزناً مرتبطاً بالذات ، ليس حزناً ذاتياً ، ليس حزناً يعكس حالة شعور بالخيبة الذاتية ، المرارة الذاتية ، لكنّ له جذوراً موضوعية ، وهي الأشياء التي تحدثت عنها ، بالاضافةالى هذا يخيل لي أحياناً ، أننا نملك براءة الناس الذين لهم قناعات بمبادىء انسانية عميقة ، وبالطبع فان هذه البراءة يقابلها على المستوى النظري ، ذلك الوضوح الفكري الذي يجعلك تحتمل الأسوأ والأحسن بالبرودة العلمية نفسها .

هذا الوضوح الفكري الذي تحدثت عنه لا أدعي أنني أملكه ـ كما لا أسمح لأحد بأن يدعي بأنه يمتلكه أيضاً ـ فالوضوح الفكري ليس هو الفهم الدقيق للنظريات العلمية ، وللمنهج العلمي . اذا كان هذا هو الفهم السائد ، فهذا ليس ذنبي ، ولكن في اعتقادي أن الوضوح الفكري ليس هذا فقط ، الوضوح الفكري أعمق من الفهم الدقيق للقوانين العلمية وللمنهج العلمي ، بل هو استيعابه على المستوى الوجداني أيضاً ، بحيث نتساءل : من منا في الوطن العربي مثقفاً كان أو غير مثقف ، لم يتألم حتى النخاع ، نتيجة للمجازر ، أو سقوط تل الزعتر مثلاً ؟ رغم أنه على المستوى الفكري والممنهج من السهل القول ، وقبل حدوث المجزرة ، ان المجزرة ستقع ويجب أن نتقبلها بالبرودة الكافية . . فبراءة المثقف العربي والتي هي خصوصة عربية أيضاً ، حتى على مستوى العلاقات الانسانية ، هناك بعد انساني عميق في هذه العلاقات يحتم علينا أنه في حالة حدوث المأساة ، والفاجعة ، هناك دائماً تخريج ـ تفريغ لترسبات تلك المأساة ولتلك الفاجعة .





وتطبق على عنقها بكل أصابع يديك . وتضغط بكل قواك . (أفضل موتة لها ، لا أحد يعرف . سيعرف الناس فقط أنها ماتت ميتة طبيعية . أدفن معها العار . شيء لا يصدّق . ابنتي تحب الخمّاس ؟ ابن الكلب ، سأرميه بالرصاص . . .) .

ولكن لماذا الرصاص ؟ ولكن لماذا تحبك ؟ ولكنك أنت نفسك لا تصدّق . أنت مجرد خمّاس فعلاً . هكذا ينظرون اليك . هكذا يعاملونك . أين أنت منها ؟ منهم ؟ أبوها يملك الكثير . . . أنت لا تملك إلاّ عضلاتك وساعديك المفتولين . هم يستغلون قوة جسمك ، أنت تجمع وهم يأكلون . أكبروا عليك حتى هي ، لأنك خماس . . . أنسيت ؟ كلما هطل المطر ، هطل على جسمك من خلال الجلباب الوحيد الذي ترتديه على اللحم . صيفاً وشتاء ترتديه وحده . بدأت آثار البلى تأكل اطرافه . أطرافه أدمت بعض جسمك . أنسيت يوم جلست إلى الجدار فتركت آثار جلبابك المبلّل عليه ؟ جسمك كان يرتعش من عواء الريح . ولكن رجولتك البدوية كانت تأبى عليك أن . . . أنت فتى قويّ . لا يجوز أن تعرف أن البرد القارس يؤثر فيك . تضرب بغليك بالسوط ، تضغط على المحراث الخشبي بكل قواك ، تتحدّى عواء الريح . تتحدّى هطول المطر . لا تبالي بالضباب . . . علامات خير بالموسم . سيكون أفضل من الموسم الماضي . . . كم تعبت من اجل أبيها ؟ . . . لا ، إعترف ، من أجلها هي . ولكن النتيجة كانت غير مرضية . وكل المحصول قدمته إلى أبيك الشيخ .

الشيخ الذي دفعك إلى الزواج ، مرات ومرات .

كلماته أصبحت محفوظة في ذاكرتك ، نقشت على صفحتها كما ينقش الصوت على الشريط . . .

ـ أنا يا ولدي أصبحت شيخاً فانياً . وأخاف أن أموت قبل أن أفرح بك .

ـ أنت تعرف ، نحن مساكين .

ـ صحيح يا ولدي ولكن ابنة خالتك ستقبل الزواج منك . .

ـ نؤجل الحديث في هذا .

أنت لا تريد ابنة خالتك . هواك تعلّق بتلك . . . انما لا تدري . تدري فقط أنها تهتّم بك . أنها تتفنن في طهي الطعام لك . تحرص على أن تأتيك به بنفسها الى الحقل حين تكون قريباً من الدار . تحمله على حمارها الأشهب .

إنما لماذا تخدع نفسك ؟ لماذا تكذب أباك ؟ أنت لا تريد ابنة خالتك ، تريد ابنة الملاّك . ربما أيضاً . . . انما العقبة هي أبوها . . . ربما يرضى حبّاً لابنته واحتراماً لرأيها . وتفاتح أباك . وتلح عليه . وتزيّن له الأمر . ويقبل مع شيخ آخر :

ـ اننا جئناكم خاطبين .

ـ لم أفهم ،

ـ ابني الخماس يريد ابنتك زوجة له .

ـ هل أنت مجنون يا شيخ ؟

ـ لماذا الاهانة ؟ انه فتى مهذّب وكريم .

ـ أنسيت أنه خمّاس ؟

ـ ليست العبرة بالمال ، وانما بـ . . . .

ـ كفاني وعظاً ، قل ما تشاء ، فلن أزوّج ابنتي خمّاساً أبداً . . .

وينهض أبوك من ذلك المجلس وهو غارق في المذلة .

* * *

« كيف يجرؤ ابن الكلب على ابنتي ؟ يجيء أبوه طالباً يدها . لقد قرّروا أن يرثوا أموالي ، الطمع أعمى قلوبهم ، كيف يهينون ابنتي ؟ خماس يتزوج ابنتي ، مستحيل ؟ انما لماذا أبقيت عليه ؟ لو سرحته عند نهاية الموسم الفلاحي الماضي . آه تذكرت ، لأنه خماس جيّد ، يحسن خدمة الأرض . يحسن سياسة الدواب . يتقن حلب الابقار كأنه يساوي ثلاثة خماسين . انما كان جزاء ابنتي معه اهانتها . رجل لا يملك إلا جلباباً صوفياً واحداً يلبسه ، كيف يتزوج ابنتي ؟ ابنتي لا

تتزوج الفقر » .

انما لا بد من فعل شيء . يستحق العقاب ،

ـ اسمع أنت !

ـ نعم .

ـ منذ الآن لست خماساً عندي : أسمعت ؟ منذ الآن . . .

ـ كيف ونحن في بداية الربيع ؟

ـ عند نهاية الموسم سيحكم بيننا الجماعة .

ـ مستحيل .

ـ لماذا ؟ هل أصبحت شريكاً لي في الثروة ؟

ـ لا ، ولكن . . .

ـ منذ الآن حرام عليك أن تدخل داري . . . أفهمت ؟

وكانت هي تتسمّع من وراء الجدار . وكنت كأنك تشعر بنفسها يداعب شعرك . انما الاهانة كانت تقطع قلبك . أصبحت الآن عاطلاً . أين تعمل ؟ كل الملاّكين اتّفقوا مع خمّاسيهم للموسم كله . . . أكثر من ذلك ، فقدتها ، ربما الى الأبد . . . انما ، لا ينبغي أن تستسلم لليأس . هي ربّما أيضاً . العبرة بها هي . أبوها لا شيء .

في هذه القضية بالذات . لا يستطيع أن يمنعها من حبّك . . . هي حتماً تحبّك . وأنت ستبحث لك عن عمل . ستكون مقاطعاً عند هذا الملاّك أو ذاك ، تحصد معه وتدرس ، لك أيضاً زمـلاء في رحبة البقر :

ـ اسمعوا ، أخوكم طرده الخنزير .

ـ ينبغي أن لا نسكت .

ـ انما ماذا نفعل ؟

ـ نحن الخماسين في القرية قوة : لو توقّفنا عن العمل . . . لا بد أن نحتج على طرد زميلنا . .

ـ نحن في ربيع . توقُّفُنا لا يؤثّر. فكرة غير عملية .

ـ نذهب الى الملاّك ونرجوه . . . أو . . . نهدده ليرجع صاحبنا .

ـ غداً بعد غروب الشمس .

انما كيف تسكت ألسنة الناس . الناس يقولون ما يشاءون . أنت فتى قويّ . ساعداك تكسران الصخر . فلاح ممتاز . كلهم يعرف ذلك . سيعترفون أنه هو الظالم . كل الخماسين في القرية معك . أنتم قوة ، أنت اذن شيء . أنت اذن موجود في قلبها . قلبها حتماً يتعلق بك ، ستجرب ذلك بنفسك . . .

تعترض سبيلها وهي عائدة من البئر . الحمار الذي كانت تحمل لك عليه الطعام والماء . . هو نفسه الذي يحمل اليوم جرّتين من الماء . أخذ ينظر اليك لو كان ينطق لعاتبك على فراقه . انما لو كان يعقل لعذرك . مالكه هو الذي طردك .

على الحمار أن يعلم هذا . إنما الحمار لا يستطيع ذلك . وهي أيضاً ، حتى هي ، لا تستطيع أن تدافع عنك . حتى هي لا تستطيع ، أبوها سيتهمها بأنها . . . فهل فعلاً تحبك ؟

ـ هذا شيء لا يقال . أنت تعرف . . .

ـ كيف أعـرف ؟

ـ هذا ليس مهماً . احذر ، أخاف أن يراك أبي .

ـ اقترح عليك لقـاء قرب الدار . ان كنت تثقين . . .

ـ متـى ؟

ـ الليلة عندما يطلع القمـر .

وتهبط أنت مع النهر تعدو كالوليد السعيد ، تغني لحناً فولكلورياً . يغنيه الخماسون في القرية . يردده الحصادون في الحقول . ترفع به عقيرتك :

ـ . البنيّـة يا نـوار البنـان .

ـ . اللّي يساومك يزيد في الثمــن . . .

ويردد الصدى صوتك . صوتك ينتشر مع الفجاج . وفجأة تتوقف عن الغنـاء . وينخرط الشك :

عندما يطلع القمر ؟ هل ستعرف القمر ؟ ما القمـر ؟ أين القمر ؟ كيف القمـر ؟ متى القمر ؟ لماذا حتى مطلع القمر ؟ الآن فقدت الحساسية بالزمان . بالمكان أيضـاً .

لا شيء سواها .

هي التي قالت القمر . أين القمر ؟ متى القمر ؟ تجده في عين ماء النهر ؟ لا بعد . فوق الزرع الأخضر الذي زرعته بيديك ، وحرثته في أيام البرد الشديد ؟ لا بعد . فوق القليب الذي أضنيت فيه جسمك هدراً . لا تدري . هل في الشبكة التي شرعت في فتل حبالها بأصابعك ؟ لا تعلم . هل في المناجل التي أخذت تهيئها لحصد المحصول الوفير ؟ لا تدرك . هل في عين الشمس التي صلت جسمك ؟ هل في تيار العواصف التي كانت تهدّ كيانك ؟ هل في الأمطار التي كانت تتهاطل على جلبابك فتتسرب الى حر جسمك فتبلله ، فيقشعرّ الجلد ، وتتغيّر السحنة ؟ كذلك لا تعرف . وهي لا تعرف أنك لا تعرف . .

لماذا تسأل نفسك ؟ لا تسألها . لا تحاول ذلك . لا تفكّر فيه . أنت ناطق ؟ يقولون : أنت خماس جلف . جلف فقط . فظّ كالصخر الجلمود . من هم ؟ هم . هم ، من هم ؟ أنت تعرف . أنت تعرف . قل ، كأنني أنطق . احسّ أحسّ أفضل منهم . أعبّر أفضل منهم . من هم ؟ هو . من هو ؟ أنتم تعرفون . أنتم لا تعرفون أنا فقط أعرف . كنت أعرف . سأعرف سأظل أعرف . المعرفة شيء في ملكي . كما يملك الملاّك الحمار ، أملك المعرفة . تألق نجمي في القرية . أصبحت خماساً مرموقاً . . . أستغفر الله . ، لم أعد خمّاساً . . . أبوها يخافني . هي تحبني . الخماسون معي يتضامنون . أنا اذن ، أنا . . .

الحمّاسة لا تخجلني ، أو تخجلني ؟ لست أدري في الحقيقة . آه لولا فقري . . كيف يكون الملّاك؟كيف اشترى كل أراضي أبي . . في أيام المجاعة . كنا نأكل « البقوق » ، أنا خماس جلف ؟ محال ، محال ، . . . نسوا انك تعلّمت القراءة والكتابة في (خربيش) القرية . علّمك الفقيه الأعور . حصل على رخصة تحفيظ القرآن بعد سنوات من الانتظار . أعطاها اياه الفرنسيون باذن من القائد ، وتدخل من الشيخ .

أنت اذن لست جلفاً . هم يكذبون . أنت متعلم ، ولكنك خماس ، كنت خماساً . أنت الآن دون ذلك . عاطل . لباسك جلباب خشن . وعمامتك ممزقة كالفتيلة . حذاؤك (بوعفاس) يابس . أطرافه كالسكاكين ، تجرح . . .

هل ستخرج لك عند مطلع القمر؟ هل هي . . . ؟ ستعرف ذلك عندما يملأ القمر الفضاء . أنت لا تريد منها شيئاً . فقط تراها . صوتها لا يزال يرّن في مسمعك ، كالنغم المصبوب . كيف تنساه ؟

ويشرق القمر شاحب الوجه ، ممتقع اللون . كالمريض الناقه يطل عليك . لا يلبث نوره أن يتألق . فعلاً . وذلك شبح يقترب منك . هي . وأنت فعلاً . والزرع الوثير تفترشانه . أوراقه لينة كالحرير .

وهـل تحبّها ؟

وهـل تحبينه ؟

وهل تدريان ؟ ولا تدريان . وترتعشان . . . ومنكما يأتي الدفء اليكما . الدفء . الدفء . فعلاً . والحياة في اللحظة الصفر . . والقمر يرسل أشعته على الزرع .

الزرع كافأكما . وتولد الحياة منكما على فراش الزرع . ويذوب الفقر والغنى . ويذوب الماضي كله . ويقطع هذه اللحظة شبح يتحرك نحوكما . يشهر بندقيته بين يديه . . .

وتسلّ سكينك من غمدها .

ـ لا ، إيّاك ، هذا بويا . أهرب قلت لك : اهرب،

ـ كيف تفعلين هذا يا فاجرة ؟

ـ ما فعلت أيّ شيء ، يا بويا ، أحلف لك ، . .

ـ كذّابة ، سأقتلك . وأقتل الكلب الذي كان معك . . .

ـ بُويـا ، . . .

ـ غداً سأدفنك ، حتى أمك لن تعرف أنني قتلتك . . .

ـ بُويـا ، حرام عليك ، أنا بِنْتك ، . .

وتشهر سِكِّينَكَ الماضية . وتنطلق نحوه . . .

وهران ، في ٩ أبريل ١٩٨١

دار الآداب تقدم



الدّكتور شريف حتاته

الدكتور شريف حتاتة

يومیات مهرجان

عبد الحكيم قاسم

أكتب من الكافيتريا المخصّصة كملتقى للوفود المدعوة من رجال الصحافة وصناعة الفيلم في انحاء الدنيا . المكان عابق بدخان اللفائف وروائح العرق والطعام والمشروبات . الكل آكل أو شارب أو مدخّن أو متحدّث بعنف وغضب أو بانفعال وفرح . هذا جهاز بشري هائل مصنوع من كل هؤلاء معاً . ناس يوحّدهم نسق وهدف . ناس يمثلون ثقلاً هاماً في هذه الدنيا . قد يحسّ الواحد إزاءهم بالخوف أو الكراهية والعداء . قد يحس الواحد إزاءهم بالحب. أياً ما كان الأمر، فهم كلّهم، ّبكل مذاهبهم السياسية والفنيّة والاجتماعية ، هم جميعاً يكوّنون كلا واحداً باهراً وهاماً . وهم يملكون على حياة كل فردٍ منا أثراً لا يمكن الفرار منه أو تجنّبه بل يجب التفاهم والتعامل معه . هؤلاء هم ناس صناعة السينما في العالم . أجلس الآن وأحسّهم حولي . وجوه من كل أجناس الدنيا ومن كل ألوان البشر . ملامح تحمل كل ما عرف القلب من انفعالات . أحس بهم حولي بعد أن تقدّم المساء وبعد أن تصرّم جل أيام الاحتفال وبعد أن تصرم بدم مرهق من العمل . أحس بهم يغالبون التعب ، ينفضونه من على الملامح ومن على الكلمات ليحتفظوا بفعاليتهم في الأوج حتى النهاية . هذا الاحساس يضع في قلبي لوناً من الرثاء والحب . هل يوجد أجمل من انسان يعمل بكل ما في عروقه وقلبه من انفعال وحماس ؟

*

مهرجان برلين الدولي للفيلم يمثل بالنسبة لي تجربة شخصية خاصة . وقبل أسابيع كانت برلين غارقة تحت أحمال الثلج الذي تراكم في الشوارع واتسخ حتى أصبح شيئاً قبيحاً يثقل على قلوب الناس بالضيق والبرد . الناس تنصت كل مساء الى المذيع ، يرونه على شاشة المرناة يقف مهذباً خجلاً أمام الخرائط يشير اليها بعصاه ويتنبأ بحالة الجو معتذراً عن كل ما يعانيه الناس كأنما هو مسؤول عن تصاريف البرودة والدفء . لكنه في ذلك المساء كان فرحاً يبشر بصعود خط الزئبق في زجاج مقياس الحرارة . وأحس أن المدينة كلها تتنفس الصعداء .

مثل زحام الناس أخرج أنا وزوجتي وأولادي لنزهة صباحية في الشارع الرئيسي لمدينة برلين « كور فورستندام » . ربما نأمل مثل الناس الآخرين أن نستقبل بشائر الربيع في منتصف الطريق . واذا بي أرى حاملات الاعلانات وقد ألصقت عليها لوحات تعلن عن المهرجان الثاني والثلاثين البرليني للفيلم . في هذه اللحظة تحرك في قلبي الفرح . وفي ذات اللحظة تحرك في قلب زوجتي الخوف . نعم . تلك أيام عشرة أو أكثر أكون فيها غائباً عن البيت تماماً بجسمي وعقلي وقلبي وروحي ، يستغرق المهرجان كل وقتي وكل عواطفي ، وكل قدرتي على التفكير والعطاء . تبادلنا أنا وزوجتي نظرة ، في عينيها العتاب وفي عيني الاعتذار الخجلان . ماذا أقول ؟ لا بد مما ليس منه بد .

*

هذه هي المرة التاسعة التي أحضر فيها هذا المهرجان . أحاول أن أتذكر كل الشعارات لكل المهرجانات السابقة . كان الشعار مرة فطيرة صغيرة في داخلها شريط فيلم سليلوزي . كنت كل مرة أرى فيها هذه الصورة أخرس اذ أتصورني أقضم في الفطيرة وأمضغ شريط السليلوز . وكان الشعار لها صورة النصف الأعلى لجسم عضلي مليء بالشعر يحمل كل يوم وجه ممثل أو ممثلة مشهورين لم أحب ذلك هذه المرة ولا غيرها في المرات الثماني التي عايشت فيها المهرجان . هذا العام رسموا مصباحاً كهربائياً يشع من داخله اسم المهرجان . طيب يا سيدي . هذا شيء غير مثير وهو أيضاً غير مزعج .

لكن المهرجان يكون في كل مرة شيئاً بالغ الاثارة . ناس من أركان الدنيا الأربعة ، من كل مذهب في الفن والفكر ، من كل نظام سياسي أو اجتماعي ، من كل لون وعرق ، آلة بشرية مائلة مشغولة بشيء واحد هو صناعة السينما في العالم . قضية تنشغل بها حتى تذهل عن المكان وعن الوقت .لكم أشتاق لأن ألقي بنفسي في الخضم . لكم أحلم بالأيام القادمة من الثاني عشر حتى الثالث والعشرين من فبراير (شباط) .

في كل عام وبعد عرض أول أفلام المهرجان تقام لكل المدعوين حفلة استقبال كبرى في فندق من أكبر فنادق المدينة أو في قاعة من أكبر قاعاتها في أول مساء من أماسي أيام المهرجان . أتذكر حفلة استقبال العام الماضي . أقيمت في فندق برلين العالمي . حينما

خطوت داخلاً غرقت في بحر من ضوء كريستالي فردوسي كأنه حلم من الأحلام . حشد من أجمل فتيات برلين ، شقراوات شاهقات يحملن الصواني المحملة بالكؤوس ويخطرن حولي كالملائكة مشيت تحت ثريات النور داخلا . بوفيه الطعام طوله مئتا متر وفيه كل ما يخطر على القلب من طعام وحلوى . أربع فرق موسيقية تعزف في مختلف أبهاء الفندق . جو من الانطلاق وسقوط الحواجز بين البشر يكاد ينسي المرء أن في الدنيا خلافات سياسية أو دينية أو حروباً أو أحقاداً . الجماعات تتقارب وتتبادل الاسماء وأنواع المهن وتتكلم عن آخر المهرجانات التي رأتها وشاركت فيها وعن المهرجان الذي بدأ تواً ، عما يأملون وعمّا يخافون وعن الذين يخططون له من كتابة أو تجارة أو صناعة . ثم مع ذلك كله تكون الحكايات الصغيرة والفضائح الصغيرة . بعضها إنساني ورائع . بعضها مؤلم وجارح وبعضها مضجر وممل . آه أيتها الحياة . كل الأنهار تجري إلى بحرك الخضم والبحر ليس بملآن . أنا أيضاً كانت لي في العام الماضي حكاية صغيرة . لا زال في أذني صوتها وعلى يدي ملمسها ولا زال في قلبي ذلك الألم . ألم من ينظر إثر ذكريات مبارحة . . ترى هل تأتي هذا العام . أتأمل إعلان المهرجان شارداً وزوجتي تتأمل عيني . تريد أن تغتصب حقيقتي . وأنا أكره العنف حتى في نظرة متسائلة من عيني إنسان .

*

أنا لست صحفياً مفوضاً من صحيفة ما . إنما أنا كاتب مصري أعيش في الغربة معلق النظرات بوطن تعيس . وعليه فانني لست مدعواً لهذا المؤتمر . لا أملك بطاقة دعوة ولا تذاكر مجانية لحضور العروض السينمائية . ذهبت الى دار العرض الرئيسية لأشتري تذاكري للأيام وللأفلام التي أريد أن أراها . قبل أن أتخذ قراري ذهبت إلى ما يسمى : Info laden أو تلك الدكانة الصغيرة التي توجد فيها المواد الدعائية في المهرجان الوشيك . أخذت في يدي مجلة ومشيت أتصفحها في الشارع المؤدي الى دار العرض الرئيسية (تسو بالاست) .

إن الجهة المنظمة للمهرجان والتي تنظمه كل عام هي مؤسسة برلين للمهرجانات وهي هيئة خاضعة لحكومة برلين . أي أنها ليست شركة استثمار خاص. لكنها في عملها كله تخضع المبدأ ربحية المشروع . وذلك هو المبدأ المتحكم في كل الهيئات الخاضعة للحكومة في كل ألمانيا . وحكومة برلين إذ تدخل السوق كمستثمرة لا تهدف الى تحقيق الربح إنما الى تحقيق أهداف اقتصادية واجتماعية وسياسية يحجم الرأسمال الخاص عن تحقيقها . وهي تستخدم مقياس الربح المادي كمقياس لنجاح المشروع فقط ومن الناحية الادارية . الأهداف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي تهدف مؤسسة برلين للمهرجانات هي انعاش مدينة برلين اقتصادياً وهي كذلك مساعدة صناعة السينما الالمانية وتقديم الخبرة لها ، ثم استخدام المهرجان السينمائي وغيره من المهرجانات لدعم ودفع السياسة الثقافية بل والسياسة الخارجية لألمانيا الاتحادية . تلك حقائق لا ينبغي أن تنسى اذا كان المراد فهم دور المهرجان وأسلوبه وقراراته .

لكن الى جوار مؤسسة برلين للمهرجانات تشترك في المهرجان هيئات أخرى . تراقب الأفلام المعروضة وتقيمها انطلاقاً من وجهة نظرها . ثم تمنح جوائز في نهاية الأمر لما تراه من الأفلام محققاً لأغراضها وأهدافها . تلك الهيئات هي :

- هيئة الحلفين البروتستانتية العالمية للسينما INTERFILM ●
- المنظمة السينمائية الكاثوليكية العالمية OCIC ●
- الاتحاد العالمي لفن السينما CICAE ●
- اللجنة العالمية لنشر الفنون والآداب بواسطة السينما CIDALC ●
- هيئة السينما لمؤسسة الطفل في الأمم المتحدة . UNICEF ●
- صحيفة (مورجن بوست) أو (بريد الصباح) البرلينية MORGENPOST ●
- الاتحاد العالمي للصحافة السينمائية FIPRESCI ●

ومؤسسة برلين للمهرجانات تنظم إلى جانب المهرجان الأساسي للفيلم مهرجاناً لأفلام الشبان ومهرجاناً لأفلام الأطفال . ثم هي تنظم أيضاً عرضاً إعلامياً عن السينما في مختلف بلدان العالم وسوقاً للفيلم تكون فيها وسيطة بين المنتجين وأصحاب دور العرض في سوق السينما العالمية التي لا تركد أبداً . وأخيراً تنظم عرضاً تذكارياً عن أمجاد صناعة السينما في الأيام الغابرة . وهذا العام خصص هذا العرض تكريماً للنجم العالمي جيمس ستيوارت وإعادة أهم أفلامه بين العروض التذكارية .

والمسابقة الرئيسية Wettbewerbsprogramm تعرض أفلامها في قاعة سينما تسو بالاست Zoo - Palast وتعاد في اليوم التالي في قاعة السينما المجاورة جلوريا بالاست Galoria - Palast . أما افلام الشباب 12. International Forum des jungen Films فتعرض في قاعة سينما ولفي التي تبعد حوالي خمسمائة متر عن قاعة عرض الأفلام المشتركة في المسابقة الرئيسية والتي تقع في مقابلتها قاعة سينما آكي AKI التي تعرض فيها الأفلام الاعلامية عن صناعة السينما في البلدان المختلفة وبقيتها تعرض في سينما باريس في شارع كورفورستندام . وفي مقابلها سينما آستر ASTOR التي تعرض الأفلام التذكارية مزيّنة واجهتها بصورة عملاقة للمثل جيمس ستيوارت . أفلام الأطفال تعرض في ثلاث قاعات صغيرة محيطة بالمنطقة . أما افلام السوق فتعرض في ستوديوهات خاصة في المبنى الرئيسي المخصص للمهرجان والذي فيه الكافيتريا ومكاتب البلدان والشركات المشتركة وصناديق الصحفيين ومكاتب الاستعلامات وكل ما يتعلق بادارة المهرجان . هذه الاستوديوهات لا تدخل الا بدعوى خاصة من المنتجين أو أصحاب دور العرض الراغبة في الشراء .

هذه الصورة كلها أطالعها في كومة الأوراق التي في يدي وأنا أمشي أمام المحلات التجارية في شارع بودابست . وهي صورة أعرفها من سنوات عديدة أعايش فيها هذا المهرجان الذي ستبدأ الليلة آلته الهائلة في الدوران . أحس بالدوار لمجرد تخيلي لدوران آلة المؤتمر . أفلام تعرض . أكوام من المعلومات عن هذه الأفلام .

مؤتمرات صحفية يعقدها ممثلون أو مخرجون أو منتجون أو تعقدها إدارة المهرجان نفسه . أخبار تتحرى عن زيارات لنجوم أو كواكب سينمائية . كتيبات عن صناعة السينما بشكل عام أو في بلد من البلدان ، متاحف ومعارض تقام بمناسبة المهرجان وأهمّها هذا العام معرض صور المخرج الايطالي الراحل بازوليني . منظمات سياسية أو اجتماعية تنتهز فرصة المهرجان لتقوم بالدعاية لأفكارها ومبادئها ونشاطاتها . ثم إلى جانب ذلك العلاقات الانسانية التي تقوم بكل أبعادها بين هذه الكمية من الخلق المثقف التي حشدت من جوانب الدنيا للاشتراك في هذا المهرجان . ينتابني الدوار وأنا أفكر في هذا كله . وأسأل نفسي هل يمكن لجهد واحد فرد أن يقدم للقارىء العربي صورة كاملة لجوانب هذا المهرجان ؟ ان هذا مستحيل . وأي جريدة ألمانية هنا تريد أن تغطي أخبار المؤتمر إنما تحشد فريقاً كبيراً من المخبرين الصحفيين والنقاد والمصورين . هذا الى أنني لست صحفياًانما أنا كاتب عربي . ألقي بنفسي في التجربة وأحدث قارئي بما تركته في نفسي من أثر . حديثاً خاصاً هامساً ودوداً .

وعليه فقد اتخذت قراراً لم أراجعه أو أمتحن صحته . سأقتصر على مشاهدةأفلام المباراةالرئيسية ثم أقرأ تعليقات الصحف الالمانية على المهرجان ثم أكتب عمّا عاينته كمشاهد عادي من العالم الثالث . ذهبت ووقفت في الطابور الطويل أمام سينما تسو بلاست لأشتري تذاكري .

*

اتصلت بفندقها . إنها مدعوة ومحجوزة لها غرفة في الفندق ولكنها لم تصل بعد . أتصل بالفندق كل نصف ساعة لأحصل على الإجابة نفسها . في الساعة الرابعة مساء من يوم إثني عشر فبراير (شباط) بدأت العروض بفيلم (مئة مليار دولار) للمخرج الفرنسي الأرمني الأصل هنري فرنوي . ثم أسرعت لأرى ماذا يقول المخرج في مؤتمره الصحفي . بعد ذلك أسرعت الى مكتب الاستعلامات لأسأل عنها . قلبت السيدة في أوراقها ثم أنبأتني أنها اعتذرت عن الحضور في آخر لحظة . جرجرت قدميّ منصرفاً . مشيت متفكراً . في العام الماضي تعرفنا في حفلة الاستقبال الافتتاحية ثم ظللنا معاً طول مدة المهرجان لم نفترق لحظة واحدة . نشاهد الأفلام ونتبادل الملاحظات . نقرأ أكوام المواد الاعلامية . نجري من مؤتمر إلى مؤتمر حتى ساعة متأخرة من المساء . حينئذ نترك أنفسنا لمدينة برلين تحضن تعبنا الى صدرها . لا زلت أذكر هذه الانسانة . لا زلت أرى أصابعها حول كأسها ووجهها المجهد . لا زلت أسمع بحة صوتها وهي تحكي لي حكايات صغيرة لطيفة من يومها الطويل . لا زلت أذكر ذكاءها الأنثوي الخارق وهي تعلق تعليقات حادة على رجال صناعة السينما ونجومها . عن الصناعة نفسها في هذه الدنيا بمعسكراتها السياسية وخلافاتها الظاهرة والخفية . . . هكذا ظللنا معاً حتى انتهى المهرجان وأعلنت الجوائز .

ليس لدي وقت ولا رغبة لحضور حفلة الافتتاح هذا العام . وسأخوض تجربة هذا المهرجان دون وجودها الى جانبي . لا بأس . تركت نفسي للدوامة . أشاهد الأفلام . أقرأ كومات المواد الاعلامية . أسرع إلى المؤتمرات الصحفية . أشرب الشاي والقهوة وأتصبَّر بالفطائر في كافيتريا المهرجان أو في المقاهي القريبة . أقابل المعارف والأصحاب والأحباب من الوطن ومن كل بلد . أرى وجوها من كل لون . أتكلم كل اللغات التي أعرفها وأيضاً تلك التي لا أعرفها . هنا معرفة لغة أخرى شيء عظيم وشيء أعظم ألا يعرف الواحد لغة محدّثه . حينئذ يكون التفاهم باليد والرجل والرأس وكل شيء آخر . ويكون ضحك مجلل اذا تم الانتصار على حاجز الخرس . . . هكذا حتى انتهى المهرجان ووزعت الجوائز .

*

لن أسوق تقريراً إخبارياً عن الجوائز وتوزيعها ، فقد تكفلت بذلك الاذاعات والجرائد اليومية . فقط أريد أن أذكر بما سقته في سياق الكلام من أن مؤسسة برلين للمهرجانات ليست مؤسسة مكرسة لخدمة صناعة السينما ، بل هي مؤسسة تقوم لخدمة مصالح المانية أشرنا اليها . اذا وضعنا من هذه المصالح إنعاش برلين اقتصادياً وتدعيم صناعة السينما الألمانية جانباً ، وهما أمران يتحققان بمجرد قيام مهرجان ناجح ، اذا وضعنا هذا الأمر جانباً بقي لدينا أن مؤسسة برلين للمهرجانات انما هي في خدمة السياسة الثقافية لالمانيا الاتحادية ، بل وفي خدمة سياستها الخارجية . ومن يعرف قليلاً عن سياسة المانيا الاتحادية الخارجية وسياستها الثقافية ومن قرأ عن نتائج المهرجان أو سمع بها سوف يبتسم ابتسامة صغيرة .

إن صناعة السينما تتوجه إلى جمهور عالمي قد تفرقه الخلافات السياسية والعقائدية والحدود الجغرافية ، لكن توحده أنه جمهور من البشر يملك حساً حيوياً بما هو انساني وما هو معادٍ للإنسان ، بالعدالة والظلم ، بالضارّ وبالنافع . وصناعة السينما - ككل فن - تريد لنفسها العالمية ، وعليه فهي بطبيعتها تكره كل ما يحدّ من عالميتها ويحبسها في نطاق جغرافي أو عقائدي أو حزبي . لكن تحرر صناعة السينما من كل هذا ليس سهلاً . فالفيلم بطبيعته أكثر من أي عمل فني آخر محتاج إلى تمويل ضخم والى فريق من الفنانين والتقنيين كبير . وليس من السهل ، بل انه يكاد يكون من المستحيل أن يوجد رأس المال المتحرر من أي ارتباط بمصلحة سياسية أو عقائدية أو جغرافية . كذلك يصعب وجود فريق كبير من العاملين يسمو وعيه بفن السينما عن أي ارتباطات سياسية أو عقائدية أو إقليمية .

لكن صناعة السينما تكافح ضد كل ما يعوقها عن تحقيق عالميتها . وسوف يكون هذا الصراع هو محركها الأساسي لوقت طويل قادم . بهذا الوعي تذهب صناعة السينما إلى المهرجانات ليس في المحل الأول جرياً وراء الجوائز ، بل سعياً وراء جمهورها تريد أن تفتنه وتبهره وترضيه وتثيره . وهي في كل مهرجان تمتحن قوتها وفعاليتها وتجرب كل فنونها وأفكارها ومستحدثاتها . وهي في كل مهرجان تتعلم كثيراً وتحشد تجاربَ تضعها في خدمتها في تطوير مستمر لا يتوانى لحظة واحدة .

وعليه ففي حدود علمي لا يوجد مهرجان للفيلم يمكن أن يكون

هدفه خدمة صناعة السينما فقط متجرداً من أي مصلحة أخرى . لكنه في ذات الوقت لا يوجد مهرجان سينمائي لا تفيد منه صناعة السينما فائدة كبيرة في تجديد نفسها والاقتراب من جمهورها عبر كل العوائق . فما الذي كان لدى السينما العالمية لتقول لجمهورها في مهرجان برلين السينمائي الثاني والثلاثين ؟ من ناحية الفن السينمائي لم يكن ثمة جديد خارق يستحق التنويه على حدة ولذلك سأتناول أفلام المسابقة من وجهة القضايا التي عرضتها وبترتيب أهمية هذه القضايا من وجهة نظري الخاصة .

*

الفيلم الذي أبدأ به من إخراج جون بالدهام . وهو قائم على مسرحية بذات الاسم : « انها حياتي أنا ؟ Whose life is it anyway » لا زال الفيلم يحمل آثارها حيث يقوم على ركيزتين : قوة الحبكة وابداع الممثل . المثّال كن هاريسون (يمثله بعظمة ريتشارد .(رايفوس) مثال للفنان المبدع والانسان المليء بالحيوية ، يقود عربته وسط مدينة بربرية القبح بضجيج عرباتها وضخامة الشاحنات السائرة في شوارعها . ويكون أن يصاب المثّال في حادث سيارة وينقل إلى المستشفى حيث يتم انقاذ حياته لكي يبقى مشلولاً شللاً كاملاً . على الفور يبدأ يبرم بحياته وبالحيل الطبية التي تبقيه على الحياة (الكلى الصناعية) بجسد لا حراك فيه . إنه مثّال وحياته من غير ذلك الفن لا قيمة لها . وهو لا يريد أن يحاول شيئاً آخر فهو يرى أن الحياة هي العمل وليست المحاولة وعليه فهو يرغب أن يوقف علاجه ويترك ليموت . لكن الطبيب المعالج يرفض ذلك المنطق ، فالموت قبيح ومقزز وغير مقبول . وهو يصر على الاحتفاظ بالفنان حياً ولو بالقوة .

هل هذه ميلودراما تعالج صدفة مفردة فاجعة ؟ ان عرض الآلية البربرية في شوارع المدينة في أول الفيلم يريد أن ينفي عن الحادثة صفة الصدفة ويدرجها في عداد المآسي اليومية . وعليه فالموقف منها يجب أن يكون جزءاً من وعي الفرد بنفسه وبما حوله .

الفنان المشلول واقع في قبضة الطبيب الذي يرفض تنفيذ تلك الرغبة في وقف العلاج فلا يكون أمام الفنان الا اللجوء للقضاء . اليست المبادىء الأساسية للقانون هي أحد المكاسب الحضارية الاساسية للانسان ؟ يعطي القاضي المريض الحق في رفض العلاج .. يا له من قرار فاجع .. يا له من قرار نبيل !

*

كان الفيلم الذي أشرت اليه غير مشترك في المسابقة فلم يذكر في الجوائز . أما الفيلم الذي أتكلم عنه الآن : القاتل الطيّب أو العبيط القاتل The simplenınded murderer فلم يفز إلا بجائزة عن التمثيل خصت الممثل ستلان سكار سجارد . هذا الفيلم من اخراج السويدي الفرد سون يعالج فكرة قديمة جديدة في الفكر الانساني مؤداها أن الخير فكرة شديدة البساطة لا تستعصي على فهم أي فرد مهما كانت سذاجته . أما الشر فهو فكرة ملتوية معقدة تحتاج من الفرد إلى كمية من الدماء حتى يستطيع أن يعايشها ويحتال عليها ويداورها . ولا يمكن احصاء الأعمال الفنية التي تتناول هذا الموضوع لكن على قمتها بلا شك رواية الفنان الروسي الأعظم دستويفسكي (العبيط) .

العبيط في هذا الفيلم يعيش بعد موت أمه في كنف مزارع ورأسمالي كبير في السويد في الثلاثينات من هذا القرن . شاب عنده عيب خلقي يجعله معوج اللسان . وهو طيب يقرأ التوراة بحب ويعشق الآلات والسيارات بشكل خاص ويبرع في العلم بأسرارها . ينام في الأسطبل وحيداً الا من أسراب الملائكة التي تزوره ليلاً وتحوم حول سريره البائس على موسيقى « فردي » الرائعة .

العبيط يتعذب عذاباً أليماً بما يشاهده من انحطاط الرأسمالي وبطشه بمن حوله حتى يأخذ سكين جزاره ويذبح الرأسمالي وحوله أسراب الملائكة وموسيقى فردي . تلك هي النقطة . السذاجة لا تقف مكتوفة اليدين أمام الالتواء والتعقيد . الخير يذبح الشر على أنغام رائعة وحوله الملائكة تباركه . أترى لما في هذه الفكرة من خطورة لم يحصل الفيلم على أية جائزة ؟ أترى كان الخوف من أن يعتبر الفيلم اشارة وفهماً جديداً للارهاب الذي يتسع انتشاره في أوربا ويتمتع أبطاله بتأييد صامت لدى قطاعات واسعة من جماهير الشباب خاصة ؟ .. ربما لا أستطيع أن أذكر ذلك ولا يسعني نفيه .

*

حاز على جائزة الدب الفضي لأحسن ممثل ميشيل بيكولي عن دوره في فيلم حكاية غريبة ....une étrange affaire وان كنت أنا لم يعجبني تمثيله للدور إلى حد اعطائه جائزة . لكن الذي أثارني هو القضية العامة التي يعرضها الفيلم . قضية مدير محل البيع الكبير الذي يسيطر على العاملين معه حتى يسلبهم القدرة على الحياة خارج دائرة ظله . بذلك تتحطم الحياة الزوجية للموظف الشاب لوي كولان ويذهب ليعيش في بيت المدير حيث نراه يلعب الباليه في استمتاع مع زميل آخر وهما يرتديان سراويل قصيرة . واذ يظهر الرئيس يكويان له سراويله ويلمعان أحذيته .

إن هذا الفيلم يثير التساؤل حول طبيعة بنية المجتمع الرأسمالي . إنها بنية أبوية تمجد علاقة الابن ـ الاب وتجعل أي علاقة انسانية أخرى إلى جانبها حائلة باهتة .

*

الفيلم السويسري « حب النساء L'amour des femmes» لم يفز بأية جائزة لكنه أعجبني بشكل خاص . إنه يقدم أربعة نماذج من الرجال كل واحد منهم بطل حكاية حب فاشلة . مهندس معماري ومساعده وصحفي ثم مدرس متقدم في السن . الفشل في الحب لا يعزى الى سبب واحد محدد يمكن مناقشته ، بل يعزى إلى عجز عن التحقق ، عجز عن صنع اي شيء جميل . حبيبة المهندس تريد أن تنجب منه طفلاً وهو لا يريد لأن العالم قبيح . صديقه الصحفي

تخبره أن حبها له يفوق الوصف ، يسألها عن موعد لقائهما الثاني فتقول إن هذا الموعد لن يكون أبداً . ثم ترفض كل محاولاته للاتصال بها . مساعد المهندس يقنع بعلاقات عابرة . يسافر الثلاثة لزيارة المدرس ليجدوه يعيش مرارةووحدةمطلقة . في طريق العودة يتعرف مساعد المهندس على واحدة لكن لا أحد يصدق أملاً في علاقة ناجحة .

لأي شيء يرجع هذا العجز عن الحب ؟ أشار الفيلم إلى ذلك اشارات غامضة تومىء بأصابع الاتهام الى قبح المدينة المصنوع من الاسمنت المسلح الذي يعدو على كل ما في الطبيعة من جمال . أيا كان القول في الاساس المذكور ، فالحقيقة أن العجز عن الحب سمة عصرية سامّة ومدمرة . نسبة الطلاق الرسمية في برلين الغربية ٥٦ ٪ والنسبة الحقيقية قد تصل إلى ٨٠ ٪ .

*

الفيلم الهنغاري«الصلاةعلى روح الغائب Requien » يقدم تصوراً جديداً للثوري . إن عضـو الحزب القـديم تحول إلى بيروقراطي يستغل منصبه للاثراء . والثوري الحقيقي الذي أبلى بلاءً حسناً في مقاومة النازي يعذب في السجن حتى الموت . هذا الثوري الذي مات لم يكن من الذين يطنطنون بالشعارات النضالية التي لم يعد يصدقها أحد . بل كان رجلاً يحب الفن والأدب ويعشق المرأة الجميلة متجسدة في حبيبته السابقة . هل تبقى الثورة الحقيقية في دول الكتلة الشرقية مكبلة بالأغلال في السجون تعذب حتى يقضى عليها ؟ الفيلم يبشر بشيء آخر . الحبيب الذي مات في السجن فوض زميله الشاب أن يأخذ مذكراته من الحبيبة ليقرأها . واذ يرى الشاب الحبيبة يرى حياة الحبيب الذي مات كلها . واذ تمنحه جسدها يكون قد ملك السر. يخرج الى الدنيا بقلب جديد .

*

كان ثمة أفلام أخرى كثيرة في المسابقة وقضايا أخرى بعضها عولج معالجة سطحية أو باهتة أو مكررة حتى أنها لا تستحق من وجهة نظري أن يكتب عنها . لكنني رغم ذلك أجدني مضطراً للكلام عن فيلمين : العربي « لقاء في بيروت » والاسرائيلي « غوص متكرر Repeated dive»اللذين اشتركا في المسابقة .

الفيلم العربي اللبناني ـ التونسي ـ البلجيكي المشترك يصور مأساة المدينة المبتلاة بيروت . ويقدم وقع هذه الحال على علاقة الحب بين الشابين حيدر وزينه التي تتحول إلى حطام مثل حطام المدينة المحيطة بهذه العلاقة . شيء شديد التأثير لا لأن الفيلم جيد ، بل لأن واقع المدينة فاجع . وعن هذه الفاجعة لا يقول الفيلم شيئاً ، لا يقول لماذا ومن الجاني وما المصير . يثرثر حول هذه الاشياء بلا معنى . وإن قال فهو يقدم المسلحين الذين يتربصون بالناس في الطرق ويتقاضون من الناس الاتاوات .. من هؤلاء .. أي معسكر يتبعون .. لم يقل الفيلم شيئاً . وإن كان الجمهور الغربي كان لديه كل مبرر ليعتقد أن الفيلم ضد الفلسطينيين . وبعد قليل فقد الفيلم القدرة على القول ففقد المخرج حوله حلقة ليناقش الفيلم . وكانت غثاثة تقلب الامعاء . قلت لـزميل يجلس إلى جواري : يا أخي لا شك أن الفترة التاريخية التي يمر بها الوطن العربي الآن من إخراج الاستاذ برهان علوية وتمثيل الاستاذ أمين .

*

أما الفيلم الاسرائيلي فهو تمجيد فج للعسكرية الاسرائيلية (وانتصاراتها المجيدة) . ضباط الضفادع البشرية ذوو أجساد عضلية وعنف وسكر وعربدة وحولهم مومسات في الزي العسكري يقعدون في القيادة بهدف الترفيه عن الأبطال . و (الغوص يتكرر) لتنفجر سفن (الاعداء) في ميناء الاسكندرية وتصدر الصحف بالعناوين العريضة . ثم يموت (بطل) من هؤلاء لتترمل زوجته فترة قصيرة تتزوج بعدها (بطلاً) آخر على التقاليد (الاسرائيلية العريقة) .

ويصطدم الفيلم بأحاسيس جمهوري أوروبي سئم الحروب وتقزز من العسكرية وليس لديه استعداد لأن تتحول المرأة الى مجرد مومس للترفيه عن الأبطال . يحاط الفيلم بالصمت ولا يجد المسؤول الصحفي عن المهرجان الا أن يصرح بذلك وهو يقدم مخرج الفيلم في المؤتمر الصحفي . ولا تبدّد احساسات المخرج بالحرج حماس بعض المشتركين اليهود في المؤتمر الذين يهللون للفيلم ولجيش اسرائيل (الباسل) ...

قمت أوجه سؤالاً للمخرج وتـركـزت عـليَّ العـدسـات والميكروفونات : كان هذا نص سؤالي : إن الفيلم تمجيد للأداة العسكرية الاسرائيلية . هذا صادم للرأي العام العالمي .. لكن المخرج يقول إن الفيلم لم يكن كافياً بالنسبة للمتفرج الاسرائيلي .. كيف أفهم اذن نفسية هذا المتفرج ؟

قال المخرج : نحن نعيش ظروفاً خاصة وجمهورنا جمهور خاص .. !

سألت مرة أخرى : هل الفليم يصور تماماً وضع المرأة في المجتمع الاسرائيلي ؟

كان ذهول وكان صخب وصريخ من جوقة الصحفيين اليهود .. واضطرت الممثلة الى أن تأخذ الميكروفون لتنفي ذلك وتؤكد أن الفيلم يتكلم عن حالة خاصة جداً ... ! أما أنا فقد خرجت فوراً ...

*

استمعت إلى النتائج شـارداً . خرجت إلى الشـارع . ثمة احساس بأن آلة المهرجان الرهيبة تتنفس الصعداء ، فتلك الأيام الكثيرة من الجهد الذي فوق طاقة البشر قد آذنت بالانتهاء والجوائـز أعلنت . لم تفاجىء أحداً . إدارة المهرجان لها حسابات والسينما لها حسابات أخرى في طريقها الرائع لتكون أكثر فنون العصر التصاقاً بجمهور العصر . ها أنا ذا أرى الوجوه المتعبة تلك

آخر نظرة على مساء برلين قبل الرحيل . ملامح متعبة وأكتاف متهدلة بعد أيام من العمل الشاق . وهـا هم العمال يرفعون اللافتات ويفكون الأضواء . في خلال ساعة تعود برلين إلى حياتها العادية دون تلك الدوامة التي عزلتني عن الوقت وعن المدينة ذاتها .

قابلتها تحمل حقيبتها الكبيرة وكاميرتها وتسير زائغة العينين في الشارع . يبدو على وجهها الارهاق وعسر الهضم ، وبطنها متضخم من عشاء ثقيل . دعوتها إلى أن تشرب معي قهوة ، لكنها فضلت أن اذهب معها إلى الشقة التي تقيم فيها . إنها سويسرية تتكلم قليلاً من الالمانية . وهي تقيم في شقة أصدقاء لها هنا وقد تقابلنا كثيراً أثناء متابعتنا لأفلام المهرجان . الآن لا رغبة عندها للكلام عن السينما . مشغولة بخططها للوقت القادم . مكتئبة ومهمومة وغير متفائلة .

طلقت من زوجها الأول بعد زواج ست سنوات . بعده عرفت صديقاً كانت مجنونة به لكنه تركها بعد ستة شهور دون كلمة . دخلنا الشقة . مبنى قديم واسع الغرف شاحب الإضاءة ضغط على قلبي . صور الوالدين العجوزين على الجدران . الكراسي المتربة وبقايا الشموع . مكتب ابن الاسرة الشاب . ألبوم صور من الجلد ملىء بصور الشذوذ . كدت أتقيأ أمعائي . أغلقته في صمت . الفتاة جلست قبالتي تحكي .

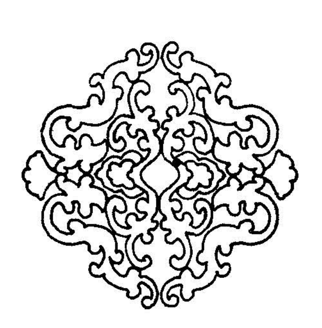
تعرفت على شاب في المهرجان . لم تسأله عن شيء لكنه أفهمها بكل الطرق أنه غير متزوج وانه يحبها . وتعلقت به . اتصلت ببيته في التليفون عرفت أنه متزوج وله بنت . تحكي مغمضة العينين كأنها بومة تنعب . لم أستطع أن أحتمل أكثر . استأذنت لأمشي اتسعت عيناها دهشة .

أسلمت نفسي للشارع . في مثل هذا من العام الماضي ودعت صديقتي . وقفت في شرفة غرفتها في الفندق تلوح لي بيدها حتى انحرف بي الشارع . هأنذا يحمل قلبي كآبة الواقـع وكآبـة الذكرى .

هنا في هذا المكان لمحت الإعلان عن المهرجان للمرة الأولى . كانت معي زوجتي . نظرت الي نظرة عاتبة . أحس نظرتها الآن وهي بعيدة . من الذي سوف يلصق على هذا الاعلان اعلاناً آخر عن شيء آخر ؟ المرارة ستبقى في قلبي وروحي مدة أطول ، تصاحبني وأنا اكتب بضع كلمات عن مهرجان فات .

عبد الحكيم قاسم

برلين الغربية



الفهرس العام للسنة الثلاثين لـ «الآداب» ١٩٨٢

راجع بريد الآداب تحت مادة «بريد». والقصائد تحت مادة «شعر»، والقصص تحت مادة «قصة». والنتاج الجديد تحت مادة «كتاب». والمناقشات تحت مادة «مناقشة». والنشاط الثقافي تحت مادة «نشاط».

١ ـ فهرست الموضوعات

٢ - فهرست الكتّاب